

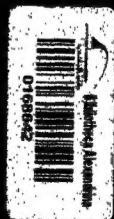
التمثيل و الأداء المسرحي

تأليف : هايز جوردون

ترجمة : د . محمد سيد

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : د . أمين حسين الرباط



اهداءات ٢٠٠١
أحاديثية الفنون
القاهرة

التمثيل و الأداء المسرحي

تأليف : هانيز جوردون

ترجمة : د . محمد سيد

مراجعة : د . أمين حسين الرباط

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس مجلس إدارة الاصدارات

أ.د. فوزى فهمى
هيئة تحرير اصدارات المسرح

أ.م.د. أحمد سخيخ

أ.م.د. عبد الرحمن عبد

أ.م.د. محمد شبحه

أ.م.د. محمد السيد غالب

د. حسن عطيه

د. سامى عبد الحليم

د. سامى صلاح

د. عبد النعم مبارك

د. محمد أبو الخير

د. محمد مصلحى

سكرتير التحرير

سكرتارية التحرير التنفيذية

أين عبد الحميد الشيرى

عصام الدين أبو العلا

علاء الدين قرونة

راجع الحق لغويا

إخراج كمبيوتر

متابعة النشر

إخراج فنى وأشرف طبعى

آمال صفوت الألفى

مطابع المجلس الأعلى للأعمال

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزي

Acting and Performance

Published by Ensemble Press

First Published 1992

**خلاصة وافية
للتمثيل والأداء المسرحي
في جزئين**

هايز جوردون

مطبعة انسمبل

سیدنی

الناشر : مطبعة انسمبل

٧٨ شارع ماكدوجل ، ميلسون بونيت

نیو ساوت ویلز ٢٠٦٢ استراليا

هایز جوردون ١٩٨٧

تم النشر لأول مرة ١٩٩٢

صفت الحروف فی جاراموند بواسطة ستوديو ستلا للطباعة

سوت ٢٠٣ ، ٢٨٤ طريق فيكتوريا ، تشاستوود ، سيدني

تصميم الكتاب : جون ويتداس وجنيفر ساندیلاندس

تصميم الغلاف والرسومات : جون وينداس

آی اس بی ان ٦٤٦٠٦٦١٩٦ .

الالتزام والمخطة

إن مجموعة الكتب التي قام بترجمتها مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، والتي صدرت في إطار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي قد لاقت استجابة واسعة ، مرتبطة بمطالبة ملحة ، ليس فقط توزيعها بإحداثها لمكتبات المؤسسات والهيئات العامة والجامعات على امتداد الجمهورية ، بل بضرورة طرحها في الأسواق لتتمتع بحضور حر يسمح بالافتتاح ، ليوسع دائرة المستفيدين من هذه المعارف الجديدة المتنوعة والمتعددة .

وقد استجاب وزير الثقافة فاروق حسنى لذلك بأن حمل أكاديمية الفنون مسئولية إعادة طبع جميع إصدارات المهرجان وطرحها في الأسواق لتكون في متناول الكافة .

وتولت وحدة الإصدارات بالإكاديمية برمجة إعادة طبع ما يقرب من (١٠٣) كتب عن فنون المسرح ، هي رصيد حصاد المهرجان التجريبي حتى دورته العاشرة عام ١٩٩٨ ، وذلك في إطار إصداراتها التي تتنوع ما بين المسرح والسينما والموسيقى والباليه والرقص والنقد والفنون الشعبية وفنون الطفل إلى آخر مجالات تخصصات الأكاديمية.

رئيس الأكاديمية

د. / فوزى فهمى

ملحوظة : إن تصميم الكتاب يجعل فى الإمكان توفير الكثير من المساحات الفارغة
والتي يمكن للقارىء أن يستغلها لتدوين ملاحظاته التي من المتوقع أن تكون كثيرة .

المقدمة

باستطاعة الساحر البارع أن يجعل الجمهور يؤمن بالسحر غير أن الساحر يدرك أن الأمر ليس بسحر فهو يصنع وهما من خلال مواد مألوفة ووسائل تحايل تم التعامل معها بمهارات مصقولة . والممثل أيضاً ساحر وقد تكون أدواته فى ذلك أسرع قليلا فى الزوال ولكنها ليست أقل ألفة وحتى ينجح مع أوهامه فلا بد أن تكون مهاراته مصقولة.

وبالنسبة للجمهور فإن هذا الكتاب قد ينظر إليه على أنه جزء من عرض : الأدوات والحيل مكشوفة ولكن هذا لا ينهى أن يقلل على الإطلاق من الإشارة بمهارة الساحر البارع فى التعامل مع تلك الأدوات والحيل . إن كل فرد يعرف أن الضغط على أحد مفاتيح البيانو ينتج عنه صوت موسيقى ولكن عزف كونشرتو براهيمز يتطلب درجة عالية من الأستاذة للعزف وبالنسبة للممثل فإن هذه الأدوات قد تكون أكثر فائدة وهنا قائمة بما يستخدمه معظم الممثلين البارعين بالإضافة إلى عدة أشياء قليلة قد يغفلوها . وعلاوة على ذلك فهناك تدريبات مقترحة لتحسين المهارات حتى يتاح لهم القيام بأعمال السحر بشكل أكثر نجاحاً .

فما هى المواد التى تبدو غامضة ؟ إن معظم الأجزاء التى تستخدم فى العرض كانت معروفة لسنوات ولكن فى اعتقادى أنه لم يتم التوثيق بشكل مناسب فيما يتعلق بكيفية ملائمة هذه الأجزاء لبعضها البعض وكذلك وضعها فى المكان المناسب وهذه محاولة أخرى للتعرف عليها وتحليلها وتصنيفها وتنظيمها وجعلها فى المتناول بشكل أكبر .

وحيث إن الكثير من فن الممثل يعلم لا شعوريًا فليس من الغريب جدًا أن نكتشف أن كل فرد في قدرته أن يحدد أو حتى يفسر ماذا يتم فعله بالبديهة وتحكي القصة بأن أوليفر قد أدى أداء مذهلاً ثم اندفع خلف الستارة وتسلسل إلى حجرة الملابس وقد اختلس النظر زميل له لمشاهد الممثل العظيم وهو يحملق في المرأة "لارى" ، لقد كنت عظيمًا " أعلم ذلك " صاح أوليفر : " فقط لا أدري لماذا! "

وأود أن تكون القصة حقيقية فكم عدد المرات التي شاهد فيها المراء الممثلين البارعين وهم يشوهون بشدة وصف الشخصيات في سعيهم المتواصل وراء "لماذا" . وربما قد نكتشف بعض المفاتيح القليلة بين هذه الصفحات .

وحتى مؤخرًا كان يمكن تشبيه دراسة التمثيل بالعثور على كومة من العظام ولكن تبقى غير متأكدين فيما يتعلق بـ (١) كيف تتوافق جميعها مع بعض (٢) كيف نستنتج أن أى الأعضاء كانت بداخل أى أجزاء الإطار أو (٣) كيف أو لماذا كلها تعمل.

فى اعتقادى أن هذا الكتاب يعد خطوة نحو تشريح الفن وفلسفته بالنسبة للممثل المحترف الذى قد يملك ثروة من المعلومات الممزقة الأوصال والأعضاء عن فن التمثيل . وفى نفس الوقت يحاول الكتاب أن يتحاشى الاعتبارات بخصوص أى أسلوب أفضل من ماذا ، أى تكنيك دافع أكثر شرعية من أى ومن هو كاتبنا المفضل .

الجزء الأول

المواد ، الأدوات ، الأساليب ، النتائج وفلسفة

التمثيل

الفصل الأول

توجيه للمبتدئين

لو كنت ممثلاً محترفاً عاملاً أو بدون عمل فقد ترغب في أن تتخطى هذا الفصل وهذا إحصاء للمبتدئين الذين يعرفون بشكل أفضل النتيجة قبل أن يغامروا .

إن الاقتراب من دراسة التمثيل المؤدى للأداء المسرحي قد يتم من خلال عدة طرق ، وإحدى هذه الطرق أن لا دراسة على الإطلاق . احصل لنفسك على وظيفة في فن الأداء المحترف وحاول أن تتعلم بالإبقاء على عينيك وأذنيك مفتوحتان. وطرح كثيراً من الأسئلة فقط كن متفائلاً في أن ما تلتقطه هو مفيد أو حقيقي . وليس بالضرورة أن كل فرد سوف يطلعك على أسرار تجاربه وحتى الممثلين البارعين والذين سيساعدك مقابلتهم بالضرورة لن يكونوا قادرين على شرح ما يجعلهم بارعين حتى لو أرادوا ذلك ومرة أخرى هل ستعرف من هم الممثلين "البارعين".

وبشكل تقليدي فإن معظم الممثلين تعلموا بتلك الطريقة : كصبي يتعلم وهو في العمل وكان معدل الخسارة عالياً ، ومن الآلاف الذين صمموا على أن يكونوا ممثلين فإن الغالبية منهم والذين تحملوا المشاهد انتهى بهم المطاف لأن يصبحوا ممثلين مساندين، وقد منحتهم الخبرة السلطة والتسهيلات ولكن ليس بالضرورة المهارة والفن الرفيع، والقليل جداً هم الذين شقوا طريقهم إلى الدرجات العليا وهم الذين كانوا غالباً متفوقين، ولا يمكنني أن أقيس الأمر أكثر من ذلك .

ولا يمكنني كذلك أن أقيس الطريقة الأخرى أو المضادة للتعلم : التدريب الرسمي ويمكنني فقط الشهادة بأن :

- هناك خسارة قليلة جداً وعادة ما يجد الطلبة المتسربون المتطوعون في مرحلة

مبكرة أن العمل لا يناسبهم بسبب السرعة الفائقة التي تشبه سرعة الفئران ، ولكن هذا الأمر ينطبق فقط على الطلبة المتطوعين ، ولابد من الاعتراف بأننى لا أثق في نظام الطرد القسري هذا الذى يقوم فيه المدرسون والخبراء الآخرون بالفصل بين "المحبوب ، القمح والتبن المرافق له" وعادة ما يكون فصل هذا التبن عن القمح بمثابة تحدى مستمر حتي يتم الفوز بالأوسكار . بينما ينتهى الأمر بحبوب القمح الجيدة بالتحول إلى عجينة فى كتاب المهملات عند الفائز .

- هناك عدد أكبر من الممثلين الأصغر سناً الآن والأفضل عن ذى قبل .

- وحتى الممثلين الأصغر سناً يعتبرون فى المتوسط فنانيين أفضل من الممثلين الأكثر نضجاً منذ سنوات مضت .

ماذا يمكن أن تتعلمه من الدراسة ؟

أولاً : تقدير ما تبحث عنه عندما توظف خبرتك فى الأداء من أجل الجماهير .

ثانياً : المصدر : وهو الإدراك بأنك لاتعرف كل الإجابات ولكن هناك طرق للبحث عنها .

ثالثاً : المهارة فيما يتعلق بفنون الأداء ، والذي يزيل تلك النظرة الحائرة والتي جاءت معك للمسرح فى أول مرة . والآن اصبح يتوفر لديك النظرة الصحيحة والتي تدعو للاحترام بالنسبة لمكانك فى العمل وأدواتك فى التجارة .

رابعاً : إذا كانت المدرسة توفر نوعاً ما من الاحتراف كجزء من تدريباتها كبداية لبعض المهارات التطبيقية فى الأداء . وغالبية الممثلين يتعلمون من كلتا الطريقتين بدرجات متفاوتة غير أنه لا واحدة من الطريقتين تضمن لك إنجاز حقيقى فهي مازالت

حرفة تعتمد على الحظ وأقرب شيء للنجاح هو أنك كلما كنت أكثر تصميمًا كلما كانت المنافع أكبر . يمكنك أن تطلق عليها ظاهرة السلحفاة والأرنب أو كما يقول اينشتاين "القدرة اللانهائية على تقبل الآلام" ، سميها كما تحب (سوف نذكر تكرارًا) ، ولكن على المدى الطويل يكسب من يبقى ، ولأن هذه مهنة شاقة فعليك أن تتوقع أن تكون بلا عمل معظم الوقت ويجب أن تتوقع الفشل ومع ذلك فعليك أن تبقى مبتسمًا .

وهذا في رأي أكثر أشكال الفنون صعوبة وسوف يذكرونك كثيرًا بأن تعلم التعامل مع آلة موسيقية يعتبر مثل قطعة من الكيك بالمقارنة بتعلم التعامل مع البشر .

انظر إلى المشهد في "هاملت" بين الأمير وروزينكرانتز وجولدينستين ، ذلك المشهد حيث يحاول الجاسوسان أن ينتزعا منه اعترافًا لصالح الملكة ، وقد فعلا كل ما في وسعهما من حيل وخلافه حتى يجعلها هاملت يكشف ما يدور بداخله ، وأخيرًا يشير هاملت إلى أحد الموسيقيين الذي كان يؤدي عزفًا على الفلوت يأخذه منه ويقول لجولدينستين : لكى انسحب معك : لماذا تحاول أن تسلب منى الثقة كما لو أنك توقعنى في الشرك ؟

جولد : إذا كان واجبى يتسم بالشجاعة أكثر من اللازم فإن حبى فظ أكثر من اللازم.

هام : لا أفهم . هل تعزف على هذا المزمار .

جولد : سيدى ، لا أستطيع .

هام : أرجوك .

جولد : صدقنى ، لا أستطيع .

هام : أرجوك .

جولد : ليس عندى دراية يا سيدى .

هام : هذا سهل امسك بالاصبع وبالإبهام هذه الثقوب الصغيرة ثم انفخ ستسمع أجمل موسيقى . انظر هذه هي أماكن التوقف .

جولد : ولكن ليس بوسعى ضمان التناغم فى الألحان حيث لا أملك المهارة .

هام : لماذا تبدو هكذا الآن وتجعل منى شيئاً بلا قيمة . أنت تتلاعب بى وتعرف عقباتى ... هل تعتقد أنه من الأسهل أن تلعب بى بدلا من أن تعزف على المزمار ، اطلق على اسما من أسماء الآلات وبالرغم من أنك يمكن أن تشيرنى ولكن لا يمكن لك أن تتلاعب بى .

ثم يعطيهم ظهره ولا بد أن جولد ينستيرن كان ممثلا رديئاً والحقيقة أن الممثل المدرب على الأداء الجيد يمكن أن يلعب على الناس وأول من يلعب عليه هى ذاته ولكن هذا يستغرق سنوات وسنوات من التعلم والممارسة .

وفى ستوديوهات انسمبل نحاول أن نجعل طريقتنا فى الدراسة أسهل قليلا .

أولا : نكتسب نظرة أولية والمادة فى هذا الفصل تعتبر جزءاً من ذلك .

ثانياً : نعالج مواد العمل .

وبعد ذلك نتعلم أن نتعامل معها عند الطلب ، نشكلها ونخلطها ونصممها .

والخطوة التالية نطبق تلك المهارات على المشروعات الفعلية مثل المشاهد والمسرحيات ومختلف أنواع الإنتاج .

وأخيراً نبدأ فى تعلم كيفية بيع ما صنعناه : تسويق المسرحية كأداء للجمهور.

وهنا جزء من الوقت للعمل إذا اردت فعلاً أن تصبح خبيراً والفرد سيظل دائماً ينزع إلى الكمال ولكن عند الأخذ فى الاعتبار عامل الوقت فليس أحد منا يقترب من الكمال فيستوقف عند كونه خبيراً . ربما ونادراً ما يصبح عبقرياً . وفى الحقيقة فإن اللحظة التى يكون لك فيها سيطرة كاملة على ملكاتك وتستطيع أن ترتبها بطريقة خيالية واقتصادية مازجاً المخطوط الكبيرة والرفيعة بطريقة تضىء الطبيعة بومضات الضوء وعندئذ يمكن أن تسمى نفسك "خبيراً" وحتى تكون عبقرياً ، فتلک مهارة أعظم بكثير ولا يهم كيف يعمل الآخرون وكيف ينجحون ، قم بالإنجاز كل ما تستطيع فهناك الكثير مما يمكن عمله .

والآن هل غيرت رأيك فيما يتعلق بحياة الممثل ؟ إذا لم تكن فإنك تكون قد تخطيت حاجزاً فى حياة كلها حواجز ، وإذا كنت فمن المحتمل أن يكون هذا شىء جيد الآن مثلما هو فيما بعد ، والتمن الذى لا يد أن تدفعه يرتفع ويرتفع كلما ذهب ، ومن بين الأشياء الأخرى فإنك تفقد متعة تلوق المسرح المعتدل ، ومن الآن فصاعداً فنحن صديقان فى حزمة واحدة مع هؤلاء الذين يقومون بالأداء ، ومن الآن فصاعداً ندرس ما يفعلونه وكيف ولم نعد متفرجون فنحن نباشر دراسة السحر حتى ندخل السرور على قلب هؤلاء المتفرجين ، ولا يمكن أن نحصل عليه بكلتا الطريقتين ومع ذلك فقد يحدث هذا لاحقاً والناذج التى نعمل عليها لفترة - تقريباً عامة فى ستوديوهات انيسمبل هى ارجحالات ، ولا تقترب من المشاهد المكتوبة لاستكشاف مبادئ محددة ، ولكن فى كل الأوقات فهى تحرك خيالك فتكون مشهذك الخاص ، والممثلون بأى

عدد يصنعون الموقف حول الموضوع الذى يدرس وعامة فإنك لا تحدد من سيقول ماذا ثم من سيقول أو يفعل ماذا الخ ، فقط حدد الإطار . الموقف والزمان والمكان والشخصيات ربما والظروف الخاصة ثم تنصرف وأعمل كل هذا بأذنك وهنا إشارة فى هذه الجملة الأخيرة ، أفضل الارتجالات يتم إنجازها عندما تستمتع وتشاهد بعناية شديدة ويوجه عام ابقى عقلك بعيداً عن التفكير ، وانتبه جيداً للشخص الآخر ، خطط الصراع واجعله لعبة من يكسب فيها وأقرأ عقل الشخص الآخر عندما لا تؤدي عملاً منفرداً . استوعب معنى ما وراء قوله أو فعله . وبعد فترة عندما تكون قد اكتسبنا معرفة ضئيلة ببعض الأدوات الأولية فى التجارة وعندما يكون لدينا على الأقل بعض الأساليب الدافعة لترجع إليها ربما نبدأ العمل فى المشاهد .

وفى ما بعد مازال هناك الإنتاج الكامل بأكثر قدر ممكن من المخرجين والطرق ، وحينئذ المعرفة بمختلف المجالات مثل التلفزيونية ، تسلية النوادي ، والأفلام ، والموسيقى ومن وقت لآخر مجالات أخرى مقصورة على فئة قليلة ، عينات من الدراما التى تتعلق بالنفس ، وغالباً ما يجد المخرج أن أول وظيفة له هى فى نوع ما من المسارح التعليمية ولا يضيع كل الإعداد فى هذا الشأن .

وغير هذا فإن الإشارات الوحيدة التى يجب أن نأخذها فى الاعتبار فيما يتعلق بالتدريب على التمثيل تتضمن فرع الدراسة - فإذا ما كنت تخطط لحضور البروفات كن يقطاً ويمكن الاعتماد عليك ، تفكير واع ، لا تضع الوقت سراً وقتك أو وقت الآخرين ، اجعل عندك شئ من المرح ولكن لا تعرض للدراسة أو البروفات .

حقيقة التزم بالتدريب وعادات العمل الجيدة فهذا لابد وأن يفيدك فى

الاحتراف وعندما - تنضم إلى التنافس العنيف . عليك بالشجاعة ،
الشجاعة، الشجاعة ، الشجاعة - وحظاً سعيداً .

الفصل الثانى

الممثل

إننا نقوم بعمل تركيب ما ولكن ما هى المواد ؟ الممثلون يبدأون بمكونات موجودة لديهم ولدي كل فرد ، وجميعنا يمتلك الكثير مما لدى الآخرين ، عادة الذراعين والساقين إلخ. غير أن كل منا له صفات مميزة فريدة فى نوعها تجعلنا مختلفين عن أى شخص عاش من قبل ، من حيث الكم متشابهون - من حيث الكيف ليس الأمر كذلك وهذا يجعل عملية نقل الأعضاء البشرية صعباً ، فإذا أردنا أن نقول شخصية فرد ما فإننا سنبدأ بالأشياء التى نجعلنا سويًا وبعد ذلك تأتى الفروق .

وكل هذا يعنى أن الممثل لابد أن يمتلك مهارة التعرف على تلك الفروق والمهارة الأخرى أن يتبنى هذه الفروق ، وأخيراً وبعد التبنى فإن الممثل عليه أن يكيف وصف الشخصية مع متطلبات المؤلف المخرج والممثلين الآخرين. وهذه المتطلبات تتضمن أيضاً الحاجة إلى ممارسة السحر مع هذه النتائج من أجل المتفرجين وهى مهارة تحول الممثل إلى ممثل مسرحى .

وقد يكون من المؤكد أن مدى المتطلبات التى تقع على عاتق الممثل المؤدى الواعى أكبر من تلك التى على أى فنان آخر .

إن عالم النفس يقضى عمره كله فى دراسة صفات الشخصية وبالمثل يقضى واضح

الألمان الراقصة وقته فى تعلم كيف يصمم السلوك المحركى ، والمطرب يخبرك أنه لا يمكن أبداً أن يتعلم بما فيه الكفاية عن الصوت فى مرة واحدة ، والبائع يحاول أبداً الدهر أن يقنع الزبائن ، وبالشقة على هؤلاء الممثلين المسرحيين التعساء الذين عليهم أن يتقنوا كل هذه التكيفات وأكثر من ذلك من مرة واحدة ، آه على هذا التناسخ الذى باتى بالمصادفة .

وما لا يقدر بشكل عام أن الأساليب (اسم آخر لنعرف كيف) والتى نتعلمها (كثير من الأساليب الغريزية تولد معنا) لا تحتاج بالضرورة لأن تكون أساليب واعية ، ففى الحقيقة فإن معظم أفضلها ترجع إلى اللاوعى أو حتى اكتسبت بطريقة لا واعية ، إننا نعرف كيف نتحدث. كم منا يستطيع أن يصف عملية المشى الفعلية أو ماذا نفعل لحظة بلحظة لكى نمشى ؟ بطريقة معقولة فإن غالبية المؤدين (يجب أن نعتاد على التمييز بين التمثيل والأداء المسرحى) يتعلمون معظم أساليبهم بدون يدوية . وأحياناً نجد أنفسنا نقول "هذه حيلة جيدة - لا بد أن نحاول ذلك" ، ولكن ربما غالباً الأشياء التى نتعلمها بالعناد تأتى إلينا من الخبرة العابرة فى العمل ، وفى اللعب الخ .

ولكن مثل هذا التعلم كان دائماً ناجحاً وربما كان اقتراح سيء ونهاية الأمر فإن العادات السيئة لا تكتسب فقط غالباً مثل العادات الحسنة، ولكنها لا بد ألا تعلم فيما بعد ولقط مؤخراً فإن المعرفة المتصلة بالأداء (مثل علم النفس وعلم الاجتماع والاتصال وعلم وظائف الأعضاء) قد تألفت مع بعضها بطريقة أصبح معها فى الإمكان

مواجهة كل هذه الأساليب ، ومؤخرًا فقط ومع التكنولوجيا التي تمتد أمام البصر أصبح الأمر يستحق أن يكتسب أساس نظري جيد قبل الخبرة حتى يمكن لما نتعلمه في الوظيفة أن يستوعب بشكل مميز بمعدل أسرع كثيرًا . وتذكر ممثلي الإذاعة الذين يحاولون اقتحام التلفزيون .

ما الذي يمكن أن نتعلمه ؟ وكيف نتعامل مع الشكل والمضمون ؟ الشكل - السيطرة الماهرة للاقتراب من الجسد والصوت وليس هناك الجديد باستثناء قليل من الافتراضات التي تهذب الطرق القديمة إلى حد ما .

المضمون - تؤكد الكثير من المدارس على أن هذا لا يمكن تعليمه فإما تمتلكه أو لا وهي تصر على هذا القول وربما يكون هذا القول صادقًا حتى عهد قريب عندما كان علم النفس شيئًا غامضًا لدرجة أنه كان يلتبس العنصر للمرء عندما كان يتفق مع الاتصالات المذكورة سابقًا ولم يعد الأمر كذلك ، وبالنسبة للممثل فإن المضمون هو كل وظائف الشخصية وهناك أساليب لتناولها . وفي تجهيز أصواتنا وأجسامنا فإننا نحاول صقلها حتى يمكن توظيفها بشكل اقتصادي تفرضه ظروف المهنة وبشكل مثالي فإن آلية الصوت والكلام يجب أن تكون قوية وحررة وذو مدى واسع ومرنة ويجب أن تكون قادرة على التوافق الشرطي الخاص مثل التعامل مع (أو محو) اللهجات والغناء ، وتقنيات الميكروفون والتقليد .

وأيضًا فإن المتطلبات الجسمانية الحركية ينبغي أن تتضمن للتعبيق والفصل والمونة

وقوة الاحتمال والسيطرة والتعود السهل على التأق، ومرة أخرى محور الصفات السيئة تماماً والقوة والرشاقة والتوازن والإيقاع والقدرة على اكتساب مهارات خاصة، مثل الأكروبات والعراك والمبارزة بالسيف والألعاب البهلوانية والرقص بأنواعه العديدة والتقليد وألعاب القوى . وهناك وصف أكثر دقة للشكل في الفصل ٤٢ .

وكل طالب أو محفل مسرحي هو شخصية بحكم حقه الخاص وكل له صفاته الجسمانية الفريدة، وينبغي على المرء ألا يقلل أبداً من الديناميكيات الجمالية للصوت والجسد، وفي تكيف الصوت والجسد فإن التقنين والوصف من أجل التهذيب يجب أن يتما بشكل فردي أي شخصي، وليس هناك كتاب يمكنه إخبارك بالضبط ماذا تحتاج لأنه ليس هناك كتاب يمكن أن يراك ويسمعه لكي يقيم .

وسوف نفترض أن كل منكم بالفعل قد باشر دورات تدريبية والتي ستؤكد أنه عندما تقرأ تمريناً في هذا الكتاب ، سوف تكون قادراً على تنفيذه وحتى الفصول المتعلقة بالتشكيل سوف نفترض أنكم قد أقمتم تدريبك الرسمي الأساسي في غير محله، وكل مدرسة تشيل جذيرة بهذا اللقب لابد أن يكون عندها دورات مصممة للعناية بالتكيف الجسدي للمهرّد . وهذا يمكن أن ينطبق على المضمون وتذكر أن عملك على الجسد والصوت وأيضاً على المضمون سوف يستمر خلال حياتك المهنية . إن التدريب الأساسي كما هو موضح في هذا الكتاب هو ذلك بالضبط ، أساسي .

وهناك ملاحظة أخيرة هامة وهي أن الصحة العامة الجيدة لعقلك وجسدك لا يمكن

الضغط عليها كثيراً وبينما تتكشف دراستك وعملك سوف يكون من المستحيل ألا تدرك الطبيعة الخارقة للأعضاء البشرية . ماذا يمكن أن يفعل الضغط العضلي ، كم يتطلب عملنا ، كيف نستعد بشكل غير عادي والعواقب على صحتنا وأصواتنا إذا أسأنا الحكم أو تحمّلنا أكثر من اللازم ، وبالتأكيد فإن كل منّا يجب أن يدرك أن أي إساءة استخدام لأجسادنا وعقولنا يمكن النظر إليها كنوع من الجنون الظاهر !

إن الشكل والمضمون يعملان مع بعضهما البعض وإذا عمل أحدهما بدون الآخر يصبح عديم الجدوى . تقريباً كحداولة لتعويض التوازن بالدراسات الرياضية : المتوازية تقريباً في كل مكان ، فإن هذا الكتاب يؤكد على المضمون .

والآن فيما يتعلق بالمتطلبات الأساسية من أجل دراسة وتطبيق المضمون :

لا بد من إمداد مستمر من الخبرة والمعلومات والرباطات الفنية حتى تشغل الوعى واللاوعى فى العقل ، وكل التعليم والانغماسات العاطفية والإبداعات للإبتاعة جميعها سوف تستخدم فى وقت ما وأى شىء من الرياضيات والعلوم إلى الموسيقى والفن يمكن أن يكون نافعا :

عندما يكون لديك عزم شديد على أن تصبح ممثلا / ممثلاً مسرحياً :

وتقييم عملى لإمكانيات الفرد والتزاماته .

ومن المأمول أن يكون هناك التزام اجتماعى لرؤية هذه المهارات الهائلة فى التمثيل المستخدمة بطريقة جعلت القليل منها متروكاً فى العالم ويصلح لجهودنا .

الفصل الثالث

بعض التعريفات والتصورات

التمثيل : إننى منحاز نحو تعريف لى ستراسبيرج على افتراض أنه القدرة على الاستجابة لمحرك تصورى .

الحافز : أى ظاهرة يمكن أن تغير حالة العضو . عادة ظاهرة حسية مثل الصوت والضوء إلخ. ولكن ينبغي أن تكون ذو شدة خاصة . قد يكون هناك ضجة ولكن إذا كان الأمر هادئاً لدرجة لا يمكن التأثير على الجهاز السمعى فلن يمكنها أن تفعل أى شئ لنا أو من أجلنا .

المستصور : وهو ذلك الشئ الموجود بالفعل حولنا ولكن نستدعيه وحتى نكون عمليين فإننا نضع الذاكرة مع التصور .

الاستجابة : وتعنى التغير الفعلى ولكن بدرجة رفيعة .

القدرة : وتعنى التنظيم الإدارى للعمل أو المشروع، أى الإنخراط المنضبط وهذا الظل من المعانى يتضمن المنافسة العقلية. والمعتوهين قد يستجيبون لحافز لا يوجد بالفعل ولكنهم لم يدعوا ذلك الوهم أو الهلوسة أو الاعتقاد الخيالى. إن تمييز حافة الموس قد توجد هنا بين الممثل العبرى والمعتوه الذى خارج السيطرة. وهؤلاء الذين افترضوا أن التمثيل يحتاج لأن يكون على خشبة المسرح، مثل الشخصية مع نص معبر عن أفكار ملهمة سوف يجدون هذا التعريف عن التمثيل غير مريح ، ولحسن الحظ فإن تلك الافتراضات يمكن تغطيتها من خلال تعريفات أخرى ، فى لحظة،

وطبقاً للتعريف المذكور أعلاه فإن أحلام اليقظة يمكن رؤيتها كنوع من التمثيل ويمكن ذلك بشكل جيد ، وإذا كان الشيء الذى تتصوره يغير من حالتك العقلية أو الجسمانية أو العاطفية أو الوجدانية بأى شكل نعم - فذلك هو التمثيل وقد يمر المؤلف بلحظة تمثيل قبل أن يكتب أى شيء . والتأمل فى اختيار الوظيفة، ومن هى صديقتك التى ستقابلها، وأى فرع من الدراسات ستدرس، وأى من الملابس سترتديها، كل هذه الأشياء قد تكون تدريبات فى التمثيل إذا كان نشاط الخيال مفعماً لدرجة يمكن تشغيلك كما لو كنت تؤدي فعلاً حقيقياً .

ويعنى آخر يمكن رؤية التمثيل على أنه نوع من كذب المرء على نفسه بشكل مقنع .

إننا جميعاً نمتلك الآلية الفريزية التى تسمح لنا بالتأمل قبل المجازفة الفعلية وأن نقوم باختيار النموذج الذى سنمثله فى أذهاننا قبل أن نلزم أنفسنا بالقيام به . وهذه الآلية هى التى تمكنتنا من التمثيل وفى هذا الصدد فهى تمكنتنا من أن نصبح جزءاً من الجمهور . أو يحركنا كتاب أو صورة ولكن الكثير من هذا يأتى لاحقاً .

ونعود إلى ما قد نتحدث عنه عندما نتوقع أن يتم التمثيل فقط على خشبة المسرح ونسمى هذا :

الأداء المسرحى : ويعنى فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحسية المرتبة زمنياً - وهذا بعداً أساسياً .

إن المسرحية التى تعرض على خشبة المسرح لها عرض وارتفاع

وعمق وحركة (زمن) ، والفيلم له ارتفاع وعرض وزمن، والراديو هو العمق والزمن، أما الاستريو فهو محاولة لمحاكاة العرض والعمق والارتفاع وأيضاً الزمن ولكن الزمن هو المستمر. إن الصورة لها ارتفاع وعرض غير أنها لاتعطيك عناصرها فى شكل زمنى، يمكنك النظر إلى جزء منها لعدة ساعات أو كلها فى نصف ثانية.

إن الممثل المسرحى بشر (نعم لأن الحيوانات الأخرى يمكنها الأداء أيضاً) يسهم بقسط من نفسه ليجعله المتفرجين يؤمنون بأنه شخص أو شيء خاص فى موقف خاص ، ويترتيب هذه المكونات بطريقة خاصة يستطيع أن يعطى صورة خادعة ، وإعادة ترتيب المكونات نفسها أو إضافة مكونات جديدة لها يمكن أن يعطينا صورة خادعة مختلفة تماماً ، ولو كتب شخص شيئاً ما ثم ذهب إلى الصيدلية وتناول بعض الأقراص غير المنظورة وبعد فترة امسك بمعدته وعناية جلس إلى كرسيه فهذا قد يوحى لنا بالانتحار، ومن ناحية أخرى لو أنه قد شوهد جالساً إلى كرسيه ممسكاً بمعدته ثم بتأني يذهب إلى الصيدلية ويتناول الأقراص ثم يتجه للكتابة أليس ذلك يوحى بأنه كاتب يعانى من عمر هضم؟

إن الأداء المسرحى هو بناء للصورة الخادعة، ولكن ليس كل شيء فى الأداء يحتاج للتمثيل، فكثير من الأشياء حقيقية. إنك تترشف فنجاناً من الشاي على خشبة المسرح، قد يكون شايًا حقيقياً، وقد يكون ممكناً أن تؤدى أداء تاماً ورائعاً بدون أن تكون قد مثلت ولو مرة واحدة. إن المقدم الذى يحب الفصول التى

يقدمها قد لا يلجأ إلى ما قد يجعلنا نصدقه للحظة وقد يقدم أداءً رائعاً والصورة الخادعة التي يضعها للجمهور تكمن في اختياره لصيغ التفضيل عند تقديمه الفصول .

خلق الشخصيات : ويعنى ابتكار صورة خادعة لشخص ليس بالفعل هو الممثل المسرحي ، وهذا ما يعتقد الكثيرون مرادفاً للتمثيل ، ولكن يستطيع المرء أن يمثل بدون تقمص الشخصية والمفاجأة. إن المرء يستطيع أن يتقمص الشخصية بدون تمثيل مستنداً إلى ما يحدث في الحياة الفعلية .

وقد نرتدى أفضل ما عثنا لحضور مأدبة رسمية، وهناك نتصرف بشكل مهذب ومنمق، ولو حدث أن لمحنا أحد في هذا الوقت فهو يميل إلى تلخيص تلك الانطباعات ويقفز إلى النتائج . تلك هي الطريقة التي نخلق بها شخصيات ، وهؤلاء الملاحظين لنا لن تتاح لهم الفرصة لرؤيتنا في أوقات أخرى ربما تعدل فيها تلك النتائج عن طريق استجابات أو سلوكيات أخرى .

كثير من الأفلام تتم بهذه الطريقة مع الكاميرا أو المخرجان اللذان يسمحان لنا فقط برؤية تلك الأشياء البسيطة المساهمة، بحجب تلك التي فيها ما كان يفعله الممثل المسرحي يمكن أن يعطى انطباعاً غير مميز .

هل نحن في حاجة إلى نص ؟ ليس بالضرورة . إن معظم المسارح الحديثة تبدو وكأنها تعتمد على النصوص في الأداء باعتباره مميزاً عن التمثيل ، ولكن حتى في

المهنة فإن كثيراً من الارتجال ما زال يقع . إن معظم الأفلام الصامتة الأولى كانت أساساً ارتجالية ، ولكن تذكر عند هذه النقطة أننا نفحص المفاهيم المسبقة فيما يتعلق بالتمثيل وليس الأداء ، وكما يقع معظم التمثيل فى الحياة اليومية أو الأعمال الأخرى غير المسرحية (بواسطة البائعين والمدرسين ومضيفى الطائرات) فإن الحاجة للنص قد تري على أنها غير ضرورية .

لعب الدور : إذا كنت تريد عملاً مفرداً من ممثل هاو ، ابحث عن لعب الدور الذى هو إجراء يذكر المرء فيه نفسه باستمرار "بمن يكون المرء" و"من" هو الشخصية "دائماً تذكر من أنت" لها صدى فى الأذان وإذا كنت مشغولاً بمشاهدة نفسك فكم من الانتباه يمكن أن تعبره لأى فرد أو شخص آخر حولك ؟ وحيثما يكون انتباهك ينعكس فى سلوكك .

كم عدد المرات التى ننتقل فيها بالحديث عن سرد القصص من خلال لغة الجسد مما يوحي بأن انتباه الشخص الذى نحادثه قد انتقل إلى مكان آخر ؟ وهذا الاهتمام بـ "مكان آخر" يعطى صدى لاستجابات محددة فى هذا الشخص وهى استجابات تختلف عن تلك التى أهداها عندما كان مصغياً لنا . إن البشر الرائعين بشخصياتهم باستمرار يصدر عنهم مثل هذه الإشارات ، لأننا نحمل على الاعتقاد بأنهم يشاهدون أنفسهم فى المرأة ، أو يعجبون بأصواتهم وفى تصوير مثل هذه الشخصية التى تدور حول نفسها ، حينئذ هذا بالضبط نوع من الانشغال يساعد المؤدى لأن يعبر عن تلك الصفات .

والمشكلة الأخرى مع تأدية الدور تكمن فى الميل نحو صب الشخصية فى قالب

محصور لا يتغير ، ويعكس الاتجاهات المتحررة نحو تقمص الشخصية حيث هناك قدر أكبر من خلط وتوافق الصفات ، فقد نغفل الأمر حيث يمكن للشخص العادى أن يقرأ أعمال بروسٲ ويذكر ستانيسلافسكى مسرحية حيث يؤدى الممثلون دور الفلاحين ، وحتى يملأ خشبة المسرح فقد استأجر المخرج بعض الفلاحين فعلا ، وفجأة هذا الممثلون وكأنهم مصطنعون بجانب الفلاحين الحقيقيين الذى كانوا مستوعبين للمناخ ومتفاعلين بشكل فريد حسب الشخصية التى اسندت لكل منهم : كان الممثلون مشغولين "بكونهم" فلاحون ، فالفلاح لا يحاول أن "يكون" فلاحاً ويؤدى عمله كفلاح ويصنفه المراقب حسب عمله السابق كفرد فلاح ، وهذا الممثلون محصورون أكثر من اللازم فى أدوارهم التى لا تتغير .

لصٲ دور الشخصية (فى مسرحية أو فى مشهد) : ومن المقترح أن نحتفظ بهذا التعبير لنظرة ملخصة وكلية لعمل الممثل الذى يجب ألا ينظر إليه كعمل فعلى للممثل فى أى لحظة على خشبة المسرح وإلا تعود إلى تأدية الدور . هل البناء يبنى المبنى ؟ والرسام يرسم الصورة ؟ والمغنى يغنى الأغنية ؟ نعم - فى الوقت المحدد . ولكن فى أى لحظة يضعون الطرٲة فى مكانها وكذلك فرشاة الرسم ونفس الأمر مع المغنى ، وإذا كان هؤلاء جميعاً يتسمون بحسن التمييز وكل لحظة تنصهر بشكل رائع مع اللحظة الآتية والماضية فانظر بالعجب فى نهاية وقت محدد تجد مبنا ، صورة أو أغنية .

معايشة الدور : هذا التعبير خادع ، إن الصورة الطبيعية الجيدة فيها لحظات حية

تعطى مع بعضها صورة خادعة أن هناك شخص معين فى وقت معين وهناك أوقات ، غالباً فى تعبيرات قصيرة حيث يتطابق الممثل مع الشخصية تماماً لدرجة أنه يتولى الأمر لصالح الشخصية، ولكن يمكن أن يكون الأمر خطراً ويؤدى إلى عدم النظام أو انغماس الذات أو كلاهما . وبالعكس يمكن أن يتيح لحظات من براعة الفنان المهمة .

هذا شىء غير مضمون النتائج .

ولكن حينما تتولى الشخصية أمر الفنان تماماً (إسقاط كامل) فنحن عادة فى متاعب ، ففى مثل هذه الأوقات قد نشاهد الاضطراب العاطفى للشخصية المتعددة ، شكل من أشكال الهستيريا وليس الشيزوفرانيا ، وكثير من الفنانين الجيدين سمع أنهم ابتلوا بهذا المرض وهنا يصيح التطابق بعيداً .

وفهم من ستانيسلافسكى أنه قال "عندما يبدأ الممثل فى الاعتقاد بأنه الشخصية فهذا هو الوقت لتترك المسرحية".

ونحن فى المهنة خالقو أوهام ، فإذا فكر المرء فى صورة ممثلة جيدة مثل توهمه لمرعى فيه أشجار تفاح وفى الخلف تلال فلا ينبغي أن نتوقع من الفنان أن يقلص أشجار التفاح إلى حجم الصورة ثم يلصقها على الكاناثاة ، فالصورة هى الصورة لا يمكنك أكل التفاح .

المجهود : سوف نتناول بشكل أكبر مفاهيم الجيد والصحيح وذلك فى فصل لاحق ، وأما

الآن فعلينا أن نسمع في الافتراض بأنه عندما يكون المرء قد أنجز بدقة ما وضعه لينفذه ، حينئذ قد نعتبره "جيداً" ومعنى آخر فإنها القدرة على التكيف مع المتطلبات الاعتيادية .

وإذا أردنا أن نقطع قطعه من الخشب طولها متر واحد وانتهينا إلى قطعة طولها ٩٠ فهذا لا يعتبر قطعاً جيداً ولكن ٩٩ وأفضل واحد متر بالضبط الأفضل ، وفي ظروف عديدة يعتبر ٩٩ أقرب إلى الإجابة بدرجة تبعد القلق عن العديد من الناس ، والقبول بـ ٩٩ و يأخذنا إلى الباراميتير الآخر .

الصحيح : القبولية ، الشعبية ، يحبها الناس وهي صخ بالنسبة لهم ولكن لا تحتاج لأن تكون جيدة وبينما العرض قد يكون "صحيحاً" بالنسبة لك فهل هذا يعني بالضرورة أنه عرض جيد ؟ وحتى يكون العرض جيداً فلا بد أن يتفق مع متطلبات معينة في المسرح الجيد . وهذا مثل الوجبات السريعة . من يقول إن معظم الوجبات السريعة جيدة ؟ وحسب أصول التغذية فهي طعام سيء جداً ، وطبقاً لقواعد الملائمة يمكن اعتبارها جيدة (ملائم جداً) ولكنها شعبية وهي إحدى الصناعات التي تنمو بسرعة في الغرب وعندما يحتاج شخص ما لوجبة سريعة رائجتها "جيدة" (دهون مقلية) أو طعمها جيد (ملح وتوابل) وتملأ المعدة فليس هناك أفضل من هذا الطعام وهي الآن قد ترضى باراميتير الزبائن فيما يتعلق بما يعتقدون أنهم في حاجة إليه ولهذا فهم يشعرون بأنه جيد ولكن من الناحية الغذائية فإن المنتج نفسه ليس بالضرورة في حاجة لأن يكون

"جيداً". وفى النهاية فإن صحة الزبون قد تنتهى نهاية ليست جيدة ، غير أنه فى لحظة الاستهلاك فإن المنتج قد يكون "صحيحاً" للزبون .

إن هذا الجدل هو من أساس المشكلة التى تهم الفنانين والخبراء وعامة الناس طالما وجدوا ، وغالباً ما نسمع عبارة "إن الجيد هو ما أحبه" ولأن شخصاً ثانياً قد يكره هذا فماذا يفعل الفنان غير المتحرس فى سعيه نحو التفوق ؟ يبدع من أجل الأول ؟ أم الثانى ؟ أو حل وسط ؟ أو يسير فى طريقه الخاص ؟

ولأن الشعبية تتداخل كثيراً مع المساواة ، فإن الأعمال العظيمة قد اندثرت بينما ازدهرت الأعمال من دون ذلك لقد مات الرسامون والموسيقيون ذوو البراعة الفنية الرائعة وهم مكسورى النفس مفلسين بينما نال المجد ذوو المقدرة المتوسطة ، غير أنهم على الأقل قد تركوا خلفهم إبداع حقيقى يمكن اكتشافه فيما بعد بأجيال . وليس هكذا الممثل ، خاصة ممثل المسرح فى اللحظة التى يبدع فيها ، يموت إبداع فقط قد يستفيد هؤلاء الحاضرون فى وقته إذا كانوا أدركوا .

وفى اعتقادى أنه من المهم لهؤلاء الذين من أجلهم يصمم الفن أن يدركوا كثيراً من مظاهر ذلك الفن كما يفعل الفنان نفسه . ربما قد لا يكونوا بالضرورة قادرين أن يفعلوا مثل الفنان ولكن يجب أن يعرفوا متى توجد براعة الفنان العظيمة ، وليس لكى نتوقع استمرار معرفتنا بدوران العجالات ، ولكن لكى نكون قادرين على تذوق عملا ما جيداً ومتكاملاً حتى لا تفرض هذه العجالات الدائرة نفسها على إنتباهنا ، وأيضاً

لكى عندما نخبرنا حواسنا الرفيعة أن شيئاً ما فى ذلك العرض ناقص يصبح فى الإمكان أن نفحص عمداً ونترك التمييز ، كلما حصلنا على فن أرقى فى نهاية الأمر ويضع شكسبير أولوية على حسن التمييز - الذى يفوق مسرحاً كاملاً لدى الآخرين .

التجديد : إلى أى مدى يجب أن يكون شيئاً ما مختلفاً حتى يتناسب مع مقاييسنا فى "الجودة" ؟ إن هناك مدرسة فكرية تدعى بأن مسرحية هاملت تعرض بشكل أفضل على الجليد ، تحت الماء ، أو فى العرى . وذات مرة قال آكن چى ليرنر "كون الشيء مختلفاً ليس هو نفسه كما لو كان جيداً ، وكونه جيداً يمكن أن يكون مختلفاً بما يكفى" .

التعاطف : والمتصور هو أننى أدرك ماذا تعنى أو تشعر به ، وأحياناً ينتابنى نفس الشعور ، الشعور نحر شخص ما ولكن من السهل أن تكون منفصلاً . إن الأداء "الصحيح" تتوفر فيه فرصة لإيجاد هذه الاستجابة لدى المتفرجين .

التقمص العاطفى : كونك قاهماً بينما شخص ما آخر يحاول رفع البيانو وهو الشعور لصالح شخص ما آخر وعادة مؤثر جداً ، والأداء "الجيد" خاصة الذى يغلب عليه التفصيل والرقى تتوفر فيه فرصة كبيرة لإيجاد هذا الشعور لدى المتفرجين ويبدو أن الفنانين المفضلين لدى عادة ما يعملون نحو إلهاز هذا الشعور . لذلك كيف يحاول المراء العمل ؟ أو حتى لماذا ينبغي أن يكون عملاً ؟ ألا ينبغي أن يأتى الأمر كله بشكل طبيعى ؟ بالبدئية ؟ بالنسبة للبعض نعم ، وسواء كان صعباً أو سهلاً فهناك دائماً مهارات فى الأداء بشكل يمكن التنبأ به وشبهات . ويحاول هذا الكتاب أن يعطى تفاصيلاً عن معظمها .

وفي هذا الكتاب حين نستخدم مصطلح "ممثل" ، "ممثل مسرحي" "مؤديين ممثلين" أو "ممثلين مؤدين" ، فإننا نتحدث عن نفس الأشخاص . وعندما نستخدم كلمة "تمثيل" وإذا لم يكن الأمر واضحاً أنها تشير إلى السحر داخل الفنون الحية والأداء ، فإننا من المحتمل جداً أن نشير إلى مهارات التمثيل المستخدمة في الحياة اليومية في المهن غير المسرحية كما هو الحال مع الباعة ، المعالجين النفسانيين ، المعلمين وحتى السياسيين .

الفصل الرابع

المضمون

يري يونج ان هناك أربع وظائف نفسية قد تستعملها : التفكير ، الشعور ، الحس ، واستخدام البديهة .

ومن السهل تصور أهمية هذه الوظائف إذا رتبناها بالشكل التالى :



وكانت فكرة چنك أن كل من هذه الوظائف تعمل كمحرك وتوازن مع الوظيفة المقابلة ، وفقط عندما تعمل كل هذه الوظائف بحرية يمكن اعتبار الشخص فرد متكامل، وإذا كانت وظيفة أو اثنتان من هذه ، فى أى من الحظتين ، لاتؤدى وظيفتها فإن الوظيفة التى فى الناحية الأخرى تعمل بشكل أكبر لتعويض الخلل .

وسوف تلاحظ أن الوظائف اللتين على الخط الأفقى يمكن تسميتهما بـ"المستقبلين"، فهما يستقبلان المعلومات ، يحسان من خلال التجربة عن طريق الحواس ، يعرفان بالحنس من بنوك الذاكرة لدينا حيث سبق تخزين المعلومات إنها وظائف إدخال .

أما الخط الرأسى فهو يحتوى على المفسرين أو المترجمين للمعلومات المستقبلية من

الآخرين ، ويمكنك القول بأن التفكير يتضمن كل ما يقيم عقلانيًا ومنطقيًا ، والشعور هو ما نقصده عندما نشير إلى "التفكير من القلب" .

وإذا كانت كل الوظائف لا يمكن الوصول إليها كما هو الحال في المحرك حيث تؤدي ثلاث سلندرات عمل أربعة فإن هذا يستتبع هلاكًا يمكن أن يؤثر سلبيًا في الآلة ككل بشرية كانت أم ميكانيكية .

ولحسن الحظ فإننا جميعًا تقريبًا قد أرسينا في داخلنا ما يعرف بالحماية ضد القصور أحيانًا أو ما يشار إليه بـ "عامل التوافق" ، وهو نوع من المنظمات التي تستاعدنا في التغلب على الضغوط العصبية وذلك من خلال توزيع الأعباء بعيدًا عن تلك الوظائف التي لا نستطيع معالجتها إلى المناطق حيثما توجد بعض المساعدة ولو أنها ليست كاملة .

إن عنصر التكامل يمكننا من أن نعيش في أمان مع المشاكل ، وبعد توزيع الضغط العصبى على وظيفة ودية ، يمكن له بطريقة ماهرة أن يجد وسيلة سهلة للرجوع إلى المشكلة أو على الأقل وسيلة ما لتسديد البخار المتجمع ، ويمرر الوقت فإن جميع الوظائف يمكنها العودة إلى الوضع الطبيعي ، وهذا مشال واحد على "الإبداع مرة أخرى" ، والمسرح هو إحدى وسائل الإبداع مرة أخرى والأكثر تأثيرًا .

ومهما كانت الوسائل فإنه يمكن الوصول إلى الوظائف الأربعة ، وفي الحياة اليومية فإن الشخص الذى يتمكن من "توظيفهم جميعًا" (يحب يونج استخدام هذا الوصف فى

تميز الشخصية) فهو قادر بوجه عام على إدراك الأحداث فى بيئته (حسن) ويملك البصيرة على إدراك ما توحى به الأحاسيس الباطنية (بديهية) وقادر على الاستجابة عاطفياً (شعور) ويمكن أن يزن الأمور ثم يتصرف بطريقة معينة أو يتجاهل أحاسيسه أو يؤجل اتخاذ أى فعل بشأنها (تفكير) . وهكذا نحن مجهزين لمواجهة مشاكل الحياة .

إن ميكانيكية مواجهة المشاكل تعمل على كل الوظائف الأربعة . إن كل المشاكل تحل ، ففالببتها ليست كذلك ولكن يمكن مواجهتها ، وكما هو الأمر فى عقيدة مدمنى الكحوليات فإننا نحتاج إلى السكنينة حتى نتقبل الأشياء التى لا يمكن تغييرها ، والشجاعة حتى نغير ما يمكن ، والحكمة حتى نعرف الفرق .

ومن المؤسف له ، فإن الكثير من البشر لا يمكن "تصنيفهم" كشخصيات، والطريقة التى يسيرون عليها فى الحياة والتى تجبر النقاط الفورية بداخلهم على حمل النقاط الضعيفة حتى ينال منها التعب وتستسلم ، هذه الطريقة غالباً ما تمدها مادة تكتب منها المسرحيات ومن أجلها يتجمع الجمهور .

فعلى سبيل المثال تلك الفتاة التى تنكث بعهدتها لمن أحبته وبعد ذلك تغلق الباب على وظائف مشاعرها كلها ، ومن الآن فصاعداً سوف يتم كل التقويم بواسطة وظائف التفكير لديها ، ومثل هذا السلوك ثلاثى السلندر ينشد المتاعب ، وهذا ما سوف نجده بالضبط فى المسرحية .

وعلى الرغم من ذلك سواء كان المرء متكاملًا أم لا ، فإن الطريقة المحددة والتي بها كل منا يستخدم مصادره تأخذ طابعًا يصف شخصيتنا .

وفى الأيام الخوالى كان المسرحيون يصفون الشخصية بطريقة بسيطة جدًا ، البطل والبطلة والشرير ومهرج المدينة والمرأة الساقطة إلخ ، وكانت الوسائل التى صوروا بها هى نفسها ، فرعاة البقر الطيبون كانوا يرتدون القبعات البيضاء ، والشريرون منهم يرتدون السوداء . أما البطل فكان يتقدم فى رجولة والشرير ينسل ، ولكنهم عادة كانوا يخبرون الجمهور "ماذا" كانوا وليس "من" ، وكانوا يفعلون هذا برموز جسدية كبيرة ، وكان الشكل هو كل شئ .

وعندما كان يتم اختيار الممثل كمؤدى دور البطل ، كان الغريب فى ذلك :

١- إنه كان فى استطاعته التعامل مع كل أمور البطل الجسدية .

٢- إنه كان يبدو بالفعل مثل النمط الأصلي والذي لا يتغير .

٣- إنه كان يحضر معه بالفعل شخصية ذات صفات "بطولية" محددة أضفتها الحياة عليه .

والصفة الأولى يمكن تغييرها بالتدريب ، أما الصفتان الثانية والثالثة فالأمر إما موجود لديك بالفعل أو لا .

وهكذا فإن الاعتماد الكلى يكون على توزيع الأدوار ، فى الحقيقة يمكن للملايس

التمثيل والمكياج أن يعالجوا القليل من النواقص فيما يتعلق بالصفة الثانية ، ولكن فى الغالب فإن ما شاهدوه هو ما أدوه .

حينئذ تبدأ فى فهم جزئية تقمص الشخصية التى أتت من الصفة الثالثة . وهذه هى كيفية ترتيب الوظائف الأربعة لنفسها عند چنك بطريقة فريدة فى كل شخص مع كثرة الفروق لدرجة أنه لا يوجد شخصان عاشا من قبل يمكن أن يكونا متفقين تمامًا فى الشخصية . ومع هذا يتأتى الفهم بأن "البطل" لم يكن مضطراً أن يبدو ويتصرف بطريقة واحدة فقط ، ولأن كل منا عنده مكونات الشخصية التى عندما نلجأ إليها ونمارسها بطريقة معينة ، فإنه يمكن لنا أن نعطى صورة خادعة لعدد كبير من الأبطال على اختلاف أنواعهم ، وليس هذا فقط ، لكننا اكتشفنا سمات توازن فى الأبطال وأيضاً فى كل فرد آخر ، ألا وهى لمسة الخوف وراء الشجاعة ، والمقدار البسيط من الغيرة خلف شهامة ، والغضب الكامن خلف الصبر ، ويتعجب المرء كيف أن موت بائع يمكن أن يكون قد تم عرضه على خشبة المسرح لو كانت مسرحية فى القرن التاسع عشر . إن الممثل المدرب جيداً يجب أن يكون قادراً على إدراك صفات الشخصية هذه حتى يمكن نسخها واختراعها وترتيبها وأخيراً صنع شخصية بطريقة تجعل الجمهور لا يرى العجالة وهى تدور . ولكى يتم هذا ينبغى على الممثل أولاً أن يتعلم كيفية التعامل مع وظائفه ، ليس ببساطة إلى الدرجة التى تتطلبها الحياة من يوم لآخر ، ولكن إلى حد ما إلى الدرجة التى تتجاوز قدرة الإنسان العادى على التعامل مع طبيعته الخاصة ولن يندهش المرء عند سماعه أن رؤية الرسام البصرية تميل لأن تكون

أكثر حدة من رؤية غير الرسام ، وأن سمع الموسيقى يميل لأن يكون أكثر إرهافاً من سمع غير الموسيقى ، وأن حس المحتال للأماكن أو حس من يمشى على الجبال بالنسبة للتوازن لابد وأن يكون بدرجة أكبر من ذلك الحس الموجود لدى الآخرين .

وحيث فلا يجب أن نندهش عندما نعلم أن الممثل الذى يحوى عمله بعضاً من كل هذه المتطلبات لابد وأن يكون أكثر حساسية مع هذه الحواس المتصلة وأيضاً الحواس الأخرى . وبعد ذلك عندما نأخذ فى الاعتبار المقدار الذى نستعين به من وظيفتنا البديهية حيث توجد روحانيتنا وأيضاً تخيلنا وإبداعنا ، فلا داعى للنقاش فيما يتعلق بدرجة اعتماد الممثل على البديهة الحاضرة القوية .

وفيما يتعلق بالشعور ، من غير الممثل يدفع له حتى يستهل المدى الواسع والعميق جدك للعواطف بتكرار وتصميم مسبق الترتيب ، فهناك أوقات قد لا يطلب فيها من الممثل استخدام أى مشاعر حقيقية إلا حب محترف أو بائع تعوزه البراعة ، ثم هناك أوقاتاً أخرى حينما تكفى الأشياء الحقيقية لوحدها ، وينبغى أن يكون المرء قريباً من ومسيطرًا تمامًا على كل تلون عاطفى فى شخصيته .

ومن المؤسف أن البعض منا ليس قادرًا على تفجير استجابات الشعور حتى فى ظروف الحياة التلقائية ، وينبغى أن يكون الممثل متذوقًا للفن فى هذه الناحية .

والتفكير ؛ سوف يقول البعض إن الممثل الذى يفكر يمكن رؤيته على أنه تناقض ، وربما يكون هذا الاعتقاد موجوداً بقوة فى داخل المهنة وخارجها وساهم كثيرًا فى تأخير

اكتشاف وتطور علم النحو عند الممثل ، وقد اتهم التفكير بأنه نوع من العقلنة أكثر من كونه انسجام وممارسة . وكم مراراً نسمع الممثلين وهم يعلنون بفخر ممزوجة بالاحتقار "إننى ممثل يتمتع بالبدية".

ومن المسلم به به أن كثيراً من الممثلين الذين احتجوا بأنهم كانوا يفكرون ولكنهم فقط كانوا يعتقدون بأنهم كانوا يفكرون - مثل هذا الشيء قد اساء إلى المفكر الحقيقى.

وينبغى على الممثل أن يفكر حتى يكون قادراً على تنظيم سلوكه ثانية بثانية خلال العرض ، وحتى يصمم تتابع ومادة تلك الأفكار فإنه يتعين على الممثل أن يعرف ما يفعله فى كل الأوقات ، بمعنى ما هو التغيير الذى يسعى وراءه فى لحظة ما وما هو الإجراء الذى يحقق به هذا التغيير ، وسوف نتناول بالتفصيل هذا التصور "للتغيير" .

وقد وجد أروع الممثلين ان هذا السعي الهادف نحو التغيير - على امتداد التاريخ - يعتبر الدعامة الرئيسية فى بنائهم ، ومؤخراً فقط أصبح هذا مقبولا عالمياً ومعروفاً ومصقولاً وتتم ممارسته .

وبينما نحن جميعاً نسعى وراء عمل ما فى كل لحظة من حياتنا ، فإن القدرة على التصميم والقيام بهذا السلوك ليطامشى مع النظام غالباً ما تصبح حاجزاً لا يمكن تخطيه بالنسبة للممثل المتدرب ، ولكن عندما يدرك أن أفعال الشخصية (تذكر عن طريق أعماله هل سيعرف؟) من المحتمل أن تكون أكثر الوسائل اخباراً فى صندوق الأدوات

كله) فإن الممثل عادة ما يستعمل نفسه لعدة سنوات قد يستغرقها لاكتساب المنافسة
فى التعامل مع هذه الأفعال .

إن الفعل المتعمد والذي يشمل التفكير المنظم وتوظيف وتنظيم الأعمال المتعمدة هو
أحد أصعب مهارات المضمون التي يجب صقلها ، أما الأخرى فهي قبيـل نحو السهولة ،
ولكن جميعها يمكن الوصول إليها ويمكن تنميتها وصقلها والسيطرة عليها ، وجميعها
يمكن أن تـتـنـجـز مع المكونات الفنية الأخرى بالضبط مثل خطوط اللحن التي تنسج مع
بعضها فى تنوع إيقاعى وعلاقات متجانسة لتعطينا سيمفونيات بينما فى السابق ربما
قد نكون علمنا عن لحن الصفاة وسرنا به .

الفصل الخامس

الحواس

إن معظم ما نتعلمه يصل إلينا من خلال حواسنا ، وحينما تخزن المعلومات فى العقل الباطن فإن الانطباع الحسى يخزن بشكل لا يمكن محوه مدى الحياة إلا إذا أزيل بسبب أمراض معينة من تلف المخ ، وعندما نريد أن نتذكر شيئاً ما ، فإننا نرجع إلى تلك المعلومات المختزنة فى عقلنا الباطن ، وكممثلين - وليس كبشر - فإننا سوف نحتاج كثيراً للجوء إلى بنك الذاكرة الحسى هذا من أجل الذكريات والأفكار والإلهام : وكلما كان المخزون أكبر كلما استعدنا أكثر وأحياناً يقول المشلون القدامى: "ليس باستطاعتك فعلاً أن تمثل حتى تكون قد عايشته" ، وهذه طريقة أخرى للقول بأن علينا اكتساب خبرات كثيرة .

كلما كانت حواسنا أكثر حدة ، كلما لاحظنا أكثر : وكلما لاحظنا أكثر كلما كانت خبراتنا أكبر ، ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد لاكتساب الحواس الحادة ، وعندما نبني شخصية فعالاً ما نلاحظ نماذج أو نماذج أصلية والتي على الأقل تساعد فى اعطائنا نقطة البداية ، وربما نبدأ حتى بتقليد شخصاً ما أو شيئاً ما ، وكلما لاحظنا أكثر كلما استوعبنا أكثر .

ومع ذلك فهناك سبب آخر لاتسجام حواسنا ، وكثير من الأساليب الدافعة تكاد تعتمد تماماً على قدرتنا فى الملاحظة وأبسط مثال على ذلك هو الأسلوب المسمى

"بالواقع" حيث نسمح لأنفسنا بالتفاعل مع الأشياء الحقيقية والناس والأحداث ، أو الممارسة حيث ندون أيضاً ما هناك بالفعل على خشبة المسرح ولكن نشوه مغزى التجربة حتى تلائم احتياجات الممثل والشخصية .

وكنوع من المكافأة ، سوف تلاحظ كيف أن جعل حواسك أكثر حدة يؤثر فى حياتك الشخصية بدرجة كبيرة ، وقدرتك المكتشفة الجديدة على تقدير غزارة العالم حولك سوف تجعلك فى الإمكان أن يكون لك عذرك عندما تقول إننى سئمت وأنت ترى ما تتطلع إليه حتى الآن .

الروية : دعنا نحاول التجربة فى المشاهدة . بدون تحذير اطلب من صديق أن يغمض عينيه ثم يصف بشكل محدد التفاصيل البصرية لما يحيط به :

- ماذا يجلس عليه وماذا يشبه ؟ ما الذى يشغل الفضاء حوله : أشياء ، أشكال ، ألوان ، أحجام ، ترتيبات ؟

- الجدران أو الأفق : الأشكال ، الألوان ، العلاقات ، النسب ، إلخ . اطلب منه أن يصف لك (وآخرين فى الفراغ) : لون الشعر ، العيون ، أنواع وألوان الملابس ، إلخ . كم دقة الوصف يستطيع اعطائه للملابس ؟ والآن أسأله أن يفتح عينيه وينظر حوله ، كم تم حذفه ؟ كم عدد الأخطاء ؟ كم مازال غير قادر على ملاحظته حتى أثناء قعنه ؟ ، بالعكس ما يلاحظه والذى لم تلاحظه أنت حتى وعينك مفتوحتان ؟ وعندما تكون قد انتهيت تحرك إلى مكان مختلف واجعل صديقك يسأل نفس أسئلتك .

الفرص هي أنك استوعبت فقط نظرة غير دقيقة وجزئية مما هناك أمام عينك بما يكفى للتوافق والبقاء حياً ، وتأدية اعمالك مع القليل للملاحظة بعض الأشياء غير العادية بشكل خاص ولكن ليس الكثير من كل ما هناك يجب ملاحظته . ومثل هذه المشاهدة قد تناسب معظم الناس فى الظروف العادية ولكنها ليست كذلك لفنان مثل الممثل يعمل فى محيط بصرى ومرئى ، وليس مصادفة أن بعض الممثلين والمؤدين كانوا أيضاً رسامين مثل بارى هامفريز وريج ليفرمور وزيرو موستيل .

والآن اختر عن عمد شيئاً ما أو شخصاً لتلاحظه وعد إلى خمس ثوان مستوعباً كل التفاصيل البصرية التى تشاهدها بما فيها البسيطة جداً ، والآن اغمض عينك وردد كل شئ شكله ولونه ومكانه أو ترتيبه وتفاصيل الصنعة والحجم والتناسب والأضواء العالية والظلال ثم افتح عينك وراجع : كم كنت دقيقاً ؟ ثم حاول مرة أخرى : يجب أن تؤدي أفضل وأفضل مع كل ملاحظة . حاول ملاحظة شيئاً ما آخر وابقى على المحاولة ثم اقصر المدة الزمنية : كم تستطيع أن تستوعبه فى ثانية أو أقل ؟

حاول أن تتذكر بيتك المعتادة ، وانظر أن كنت تستطيع تذكر واجهة منزلك ، الشارع الذى تعيش فيه ، المحل الذى تتسوق منه ، المكان الذى تعمل فيه ، وكل تلك الأشياء التى دائماً تنظر إليها ولكن نادراً ما تلاحظها . والمرة التالية التى تستطيع أن ترى فيها هذه ، راجع ذاكرتك مع الواقع . كم من الحقائق لم تدركها ؟

وقد تريد ممارسة الرسم الزيتى أو التخطيطى إذا لم يكن لأى سبب آخر غير جعل

الرؤية البصرية أكثر حدة وهذا ما يحتاجه كل ممثل ، ولكن التصوير والنحت بالرغم من أنها يزيدان حدة الرؤية البصرية عندنا فهما ثابتان ويوجدان فقط فى بعدين أو ثلاثة من الفراغ . وهما يجمدان الصورة العقلية فى لحظة . والتمثيل يتطلب أيضاً بعد الزمان فيه تحمل اللحظة التالية محل اللحظة باستمرار ، وعندما يسجل الممثل الحياة فهو يفعل ذلك بالحركة ، والحياة تتحرك وكذلك الممثل ، وحتى تصور كيف يبدو الرجل المترنح فإن الصورة وحدها لا تكفى ، بل ينبغى علينا ملاحظة كل الدلائل فى نفس الوقت وبشكل متتابع ، ومن المهم ألا نلاحظ فقط ميل الجسد عندما يلقى بوزن أكبر على الساق الفورية ولكن كيف تتمايل الذراعين ، أجفان العينين عندما يلمس القدم المتعب الأرض ، تتابع الأحداث عندما يقود جزء واحد من الجسد الحركة ، الحركات التى من جانب إلى جانب ، انحناء الرأس لأعلى وأسفل ، تأرجع الوركين بالنسبة للذراعين والكتفين وهكذا .

إن الحياة فى أغلبها حركية من ناحية الرؤية والممثل - بعد أن يكون قد لاحظ بعناية - عليه أن يخرج إلى حد ما نفس التصميم الحركى ، وفى وسع بعض المحظوظين استيعاب انطباع عدة عناصر فى مجموعة متألّفة بدون الاضطرار إلى التفكير فى ذلك الانطباع كما لو عن طريق التناضح ، ومثل هؤلاء الناس هم الذين غالباً ما يجدون أنفسهم يتلثمون فى الكلام عندما يتحدثون مع شخص يتلثم أو يومنون على نحو غير مميز عندما يتصلون بشخص ما يومىء بشكل طبيعى فمثل هؤلاء الأفراد يميلون نحو "الالتقاء مصادفة" ببيئة مختلفة وعادات مختلفة وشعائر مختلفة وهذه إحدى مواهب الممثل .

إن كلمة "موهبة" هنا تستخدم بمعنى ما كان ذات مرة يسمى ذكاء محدود : أى القدرة على تعلم شىء خاص بسرعة .

إننا جميعاً نولد مزودين بغريزة التقليد والتي تساعدنا على تعلم كثير من الأساليب التي نحتاجها حتى نحيا اجتماعياً ، والبعض منا يستمر فى تنمية هذه المهارة غير أن الغالبية لا ينالون التشجيع على ممارستها بعد سن معين ويطلب منهم ألا يكونوا مقلدين - إن التدريبات التالية سوف تساعد فى استعادة مهارتنا فى التقليد والوصول بها إلى شكل من أشكال الفن ، وبالنسبة لبعض الطلاب الذين هم فعلاً مبالون إلى التقليد سيجدونها سهلة ، وآخرون سيجدون صعوبة فى استيعابها وكذلك تقليد حركات الناس الآخرين ، ومن أجلهم قد يكون من الأجدى تقسيم الحركات ككل إلى مجموعات صغيرة . كهداية ، سنتحدث عن المشى . كم عدد المكونات التى فى المشى ؟ أولاً: هناك الحاجة للتوازن والبقاء منتصباً . ثانياً: نقل توازن الوزن إلى إحدى القدمين - حركة جانبية . ثالثاً: حمل الوزن للأمام - حركة أمامية وخلفية . رابعاً: حركة دائرية عند الدوران السريع للجسم بوضع إحدى الساقين للأمام - حركة دائرية . خامساً: انحناء الرأس أعلى وأسفل عند الخروج - حركة لأعلى ولأسفل . سادساً لكل من هذه هناك حركات الجسم المقابلة فى الثقل والمعوضة حتى يوازن كل حركة منها .

وعندما نلاحظ هذه العملية فى البشر بعناية يمكننا رؤية الذراعين والساقين

يتأرجحون بدرجات وزوايا مختلفة والوركين يتحركان للأمام وكذلك تتابع لأجزاء الجسم .
المختلفة يتبعها شكل حركى مميز ، وعلى سبيل المثال فإن عارضة الأزياء قد تبدأ
الخطوة بتحريك وركها للأمام ثم فخذها ثم كتفها المقابل ثم قدمها وساعدها المقابل
إلخ. والملاكم قد يبدأ خطواته بتحريك كتفه للأمام ثم قدمه المقابل إلخ . وسوف
تكتشف الملاحظة الدقيقة كل صفة والتتابع الزمنى لكل جزء وهذه الممارسة قد تحدث
فى مجموعات من اثنتين أو ثلاثة فى المرة الواحدة حتى يتم التتابع كله ويقلد .

انظر إلى الناس وهم يمشون وقلد خطواتهم ، الإيقاع السريع ، خطواتهم السريعة
وكذلك توازنهم ما هى الملامح الأخرى فى مشيهم ؟ ستجد أنه ليس هناك اثنان من
البشر يمشيان بطريقة واحدة . ارجع إلى ملاحظاتك . من الطريقة التى يمشى بها شخص
ما حاول أن تخمن كيف يبلى حذائه : هل يبلى الكعب ؟ الجزء الأمامى ؟ يدور على
نتوءات قدميه ؟ يضرب الأرض بوسط مؤخرة الكعب ؟ أو الجانِب ؟ يمشى على الجزء
الخارجى من النعل ؟ يضرب بشدة من خلال قدم واحدة ؟ إذا كان فى الإمكان وبعد أن
تكون قد خمنت ، افحص حذائه لترى أين وكيف بلى .

والآن شاهد السمات الخاصة الأخرى فى الحركات الجسدية : الإشارات ، الجلوس ،
النهوض ، الاستدارة ، الدوران ، الأوضاع وتعبيرات الوجه . ادخلها فى الأمر حتى
تصبح مكتسبة واجعلها تعبيراتك أنت ، فى الأداء ينبغي أن تكون التعبيرات الجسدية
مثل المحادثة: بمعنى عليك ألا تفكر فيها بوعيك إلا إذا كانت الشخصية عن عمد

تظهر الوعى بالذات . إن طرق الكلام المنتقاة لابد وأن تكرر إلى الدرجة التى معها تعمل من تلقاء نفسها .

لاحظ الفرق بين هذا وبين التفكير المتعمد عندما تسعى عن وعى وراء التغيير .

عندئذ فقد حان الوقت لزيادة سرعة الإدراك الحسى والذي يأتى فى الأهمية الأولى لقبول فن الباليه أو اكتساب الذكاء الملائم والضرورى لما يسمى التمثيل المتقلب : دعنا نبدأ بلعبة لزيادة سرعة إدراكك الحسى الحركى والتوافق التلقائى . حاول أن تلعب لعبة "المرأة" فهذه اللعبة تتطلب شريكاً راضياً تستطيع أن تتبادل الأدوار معه . ابدأ بتخيل أن هناك امرأة طويلة باتساع الحجرة ، وليتحرك أحد كما أمام المرأة وهو يأتى بأشياء نفعلها ، ويصبح الآخر انعكاساً ، مقلداً كل حركة وإشارة وتعبير إلخ فوراً . وعلى الشخص الذى أمام المرأة أن يزيد من سرعة وعدد الإشارات والحركات بدون انتظار الانعكاس ، واضعاً فى الاعتبار أن القاعدة هى ألا تنظر بعيداً وأن تبقى على نظرات العين .

وفى وسعك أن تتبدع تدريباتك الخاصة بالإدراك الحسى حتى تزيد من حدة وسرعة حسك البصرى الحركى والثابت ، وتذكر أن تفتح عينيك لكل من السلوك المفصل والإجمالى ، ومارس استعارة سلوك الآخرين وجعله سلوكاً لك ، ومارس أيضاً التخلص من سلوك الآخرين المستعار عند الطلب ، عادة بإحلال محله مجموعة جديدة من سلوكيات شخص ما آخر ، ولا تعلق بخصوص طريقة الكلام . بالنسبة للوقت لاحظ وقلد .

السمع : وبالضبط تماماً كما نحتاج للرؤية أكثر إذا أردنا أن نكون ممثلين مسرحيين محترفين ، فإننا فى حاجة أيضاً للسمع أكثر لما يدور حولنا . كممثلين لابد أن نسمع كلمات وعبارات رئيسية ومؤثرات صوتية وموسيقى أو نسمع أيضاً الجمهور وهو يضحك ويترتكب ويمشى أو يصفق ، ومرة أخرى فإن الكثير من الأساليب الدافعة تعتمد على السمع حتى الأصوات البعيدة ، وفى عرض واحد فإننى استفدت دافعياً من ساعة تون هول فى تأدية مشهد معين - فى الإنذار بالشر وكانت أجراس الكنيسة على بعد نصف ميل ، ونحن نسمع أيضاً لهجات ، نغمات فى الكلام ، مقاطع آخر الكلمات والموسيقى التى تغنى عليها ، ونسمع الصدى فى قاعة الاستماع بالمسرح ، والذي يعتبر مؤشراً عما إذا كان بوسع الجمهور سماعنا .

وإحدى الوسائل التى يدافع بها البشر عن أنفسهم ضد الهجمات غير المحتملة على حواسهم تسمى سيكيشيا وهذا يشبه فقدان الحس فيما عدا أنه نشاط للعقل الباطن حتى يخلق الحافز الحسى ، وقدرة العقل على غلق الأصوات غير المرغوبة يجعل فى الإمكان تأدية الواجبات المنزلية أمام صوت التليفزيون أو الراديو ، وتسمح لنا السيكيشيا ليس فقط بإغلاق كل الأصوات ولكن أيضاً بإغلاق أصوات معينة بشكل اختياري ، وحتى من الممكن أن نتحدث فى هלוه على منضدة فى ديسكو ذو خلفية موسيقية عالية بدرجة تكفى لاصابتنا بالصم ، وهذه الخاصية تسهل علينا أن نصب تركيزنا على أعمال مختارة إذا لم تشتت انتباهنا أعمال لا صلة لها بالموضوع .

ونحن نتعلم أن نتخلص من الأصوات غير المرغوب فيها . ولكن ربما لأن حاجتنا للدفاع عن أنفسنا ضد الحافز الحسى الزائد فى المجتمعات الحضرية الحديثة - فربما نكون قد أصبحنا وقائين أكثر من المطلوب فى استخدامنا للسيكيشيا مقللين من دور قدرتنا الغريزية على الإحساس بكل ما يوجد ويمكن أن تمر به . وقد وضعت الترتيبات التالية لاستعادة بعضاً من هذه القدرة الحسية .

- ابدأ بالجلوس والامتناع لمدة ما يقرب من خمسين ثانية . كم عدد أنواع الأصوات المختلفة التى سمعتها ؟ والآن أنت لست فى حاجة لمحاولة تحديد أى الكراسى تسمع صريرها ، أى أنواع الطيور تغنى إلخ . سمى هذا أثنائاً يصدر عن صرير ، أناس يتحدثون ، مرور الشارع ، طيور تغنى ، مكيف هواة يترنم وهكذا . كم عدد الأصوات التى سمعتها ؟

- والآن حاول مرة أخرى : ماذا عن صوت التنفس ؟ أو دقات قلبك ؟ وحتى فى أكثر البيئات هدوءاً ، فإننا نكتشف أنه ليس هناك مثل هذا السكون إلا فى فراغ ، فهناك صوت بداخلنا وحولنا فى كل مكان .

- والآن استمع من أجل تفاصيل محددة أكثر . خذ المرور على سبيل المثال : ما هي المركبات المحددة التى تستطيع تمييزها ، السيارات النقل ؟ أو الصالون ؟ أو الباص ؟ أو السيارات الرياضية ؟ كم المسافة ؟ كم السرعة ؟ السفر فى أى اتجاه . وقد عرف عن

بعض الناس صقلهم لهذا التدريب إلى الحد الذى استطاعوا معه التخمين الدقيق لصناعة وغوذج كثير من السيارات .

- والآن عد إلى الحجرة . استمع إلى مقطوعة صغيرة من الموسيقى غير المألوفة على جهاز التسجيل عندك ثم حاول أن تصغر أو تدندن بالفكرة الرئيسية . حاول مرة أخرى وانظر كم عدد المرات القليلة التي تحتاجها لتكرر تشغيل الشريط قبل أن تكون قادراً على الغناء أو التصغير . خذ عبارات أطول وأطول : يستطيع بعض الناس الاستماع إلى أغنية شعبية كاملة مرة واحدة بعدها يكونوا قد حفظوا اللحن .

- وها هي لعبة للممارسة فى الفصل . يأتى ستة من المتطوعين إلى خشبة المسرح ، أما بقية الفصل فيغمضون أعينهم ، ويشى كل متطوع عبر الفصل وإلى الخلف ويخبر المراقبين "هذا واحد ، هذا اثنين" إلخ (بمعنى آخر فإن المراقبين يتذكرون وقع أقدام الأشخاص بالأرقام فقط) وعندما يكون المتطوع قد مشى للأمام والخلف مرة واحدة ، تبدأ اللعبة : بشكل عشوائى يسير أحد المتطوعين للأمام والخلف . وعلى المراقبين اللذين يبقون أعينهم مغمضة أن يخبّنوا أى الأرقام كان ذلك المتطوع ، وبعد ذلك متطوع آخر ثم آخر ثم نحسب النتيجة .

ويشمل التنوع فى هذا التمرين الآتى :

١) بعد أن تكون قد ميزت أصوات المتطوعين الستة فى مشيهم وهم يرتدون الأحذية ، دعهم يخلعونها وانظر إن كنت تستطيع التعرف عليهم وهى حفاة الأقدام ،

أو يرتدون أحذية مستعملة ، ولابد أن يكون هناك أصوات مميزة كافية فى خطوات الشخص لكى تتجاوز صعوبة التعرف : ثقل الخطوة ، طول الخطوة ، عدم انتظام الخطوة إلخ .

(٢) من خلال الصوت فقط ، تأمل الهلى والتأكل فى نعول الأحذية وكعوبها .

(٣) استمع إلى وقع الخطوات غير المألوفة وحاول أن تعرف من خلال التأمل الجنس والوزن والارتفاع والحالة الصحية إلخ . وذلك لكل شخص تسمعه ، ومرار الوقت قد تصبح قادراً على - تمييز من هو الذى يقترب من زملائك المألوفين حتى قبل أن تراه ، وإننى أراهن على أن كلبك يستطيع ذلك .

- وها هى لعبة أخرى ، شكل آخر سماعى من تمرين المرأة تسمى "حجرة الصدى" . حيث يتكلم شخص بينما الآخر يعيد صدى الأصوات وهى تصدر ، ولا تصدر جمل أو عبارات أو حتى كلمات تامة ولكن قلد الصوت عندما يحدث . وبشكل مثنائى ينبغى ألا يكون هناك أكثر من ربع ثانية كفترة زمنية من الصوت إلى الصدى وكلما كان أسرع كان أفضل ، وفى الصدى لا تتأثر ببساطة بالكلمة ولكن بالإيقاع والنغمة والسرعة واللهجة والحواجز - كل ما يمكن إدراكه .

والمثلثون كثيراً ما يستاثون من المخرج الذى "يعطيهم شيئاً ما يقرؤونه" فى سطر ، وقد يحتاج المخرج صوتاً خاصاً يعتقد أنه المناسب للشخصية ، وسوف تتعامل فيما بعد مع موضوع تقبل التوجيه الاعتبارى ولكن الآن فإن الأمر يستحق ذلك عندما

تحسن مهارة التقليد إلى الدرجة التي معها يتضامن بشكل كبير استياء المرء من القراءة المفروضة عليه .

والأكثر أهمية أن اكتساب حساسية الحواس يغنى حصيلتنا من التجارب النافعة وأيضاً مساعدة قدرتنا على التصميم والبناء ومراجعة تقمصنا للشخصيات والعلاقات والأداء .

الفصل السادس

العلاقات المكانية

سيصاب البعض منا بالدهشة عند قراءة العبارة التالية "إن أجسامنا تدرك من خلال حواس أخرى أكثر مما تدركه الحواس الخمس وهي البصر ، والصوت ، واللمس ، والتذوق ، والشم " . إننا لانتحدث عن إدراك حسي زائد ولكن عن وظيفتين للمخ والجسم ضرورتان لتكيفنا فى العالم مثل القدرة على الرؤية والسمع ، وهذه الحواس هى التى تتصل بالمكان والزمان ، وقياس الشريط ثلاثى الأبعاد الموجود بداخلنا وساعة المنبه المولودين بها . وسوف نبدأ بعرض الأول وطريقة عمله .

ابدأ بالوقوف على ساق واحدة لأطول مدة ممكنة طالما كنت مستريحاً ، والآن وأنت تقف على القدمين مرة أخرى ارفع إحدى يديك فوق رأسك ، وابدأ بالدوران فى المكان وأنت تنظر باستمرار إلى يدك المرفوعة ، وعندما تكون قد انتهيت من ذلك لأطول وقت ممكن قف وحاول مرة أخرى أن تقف على ساق واحدة . هل بإمكانك أن تحفظ توازنك ؟

حاول مرة أخرى ، وإذا كانت عيناك فى حالة طيبة ابحث عن شىء ما منصوباً ورفيعاً مثل قلم فى مقلمة عمودية وقف على بعد قدمين منها وعيناك مفتوحتان اجعل اليد التى تستخدمها عادة ممتدة على آخرها بجانب المقلمة وأشر إليها بالسبابة ، ثم حرك يدك بسرعة نحوها كأنك تطعنهما من الجانب بمقدمة اصبعك . كرر هذا عدة مرات مع اختلاف المسافة بينك وبين الشئ . كم عدد الإصابات التى تستطيعها فى

محاولاتك ؟ والآن اغمض إحدى عينيك وابقِها كذلك بينما تتحرك حتى يصبح الشيء أقرب أو أبعد عنك عن ذى قبل ، وعيناك مازالتا مغمضة كرر حركات كاسعة بأصبع اليد مثلما مع اختلاف المسافة فى كل مرة . كم عدد مرات النجاح فى محاولتك ؟ إن ما نلعب به هو حاستنا المتعلقة بالعلاقة المكانية ، وهذه الحاسة هى التى تخبرنا عن بعد الشيء أو قربه منا ، وهى تساعدنا أيضاً فى تمييز ما هو أعلى وما هو أسفل وعما إذا كنا نقف أو نرقد أو نجلس أو نقفز وهى تساعدنا أيضاً فى تقدير المسافة بين الأشياء وإلى حد ما أى اتجاهات الأشياء منا . (إن حاسة الاتجاه هى شيء ما آخر تساعدنا فى أن نعرف أنفسنا بالنسبة للأرض وما زال العلماء يعملون فى هذا الصدد).

إن حاسة التوازن عندنا هى جزء واحد من حاسة العلاقة المكانية لدينا وذلك ما فعلناه مع أول تمرين فى الدوران . إن مستقبلات تلك الحاسة تكمن فى القنوات نصف الدائرية للأذن الوسطى معطية إشارة للمخ عما إذا كنا نقف أو نرقد أو ندور .

وفيما يتعلق بتقدير المسافة بصرياً فإن المستقبلات توجد فى شبكة العين ، وعندما تنظر العينان إلى شيء ما ، صورتان مختلفتان تستقران على الشبكية والفرق يتوقف على انطباعات زوايا المسافة ، والأشياء التى على بعد مسافة كبيرة ترى جيداً من نفس الزاوية ولكن عندما يقترب الشيء تبدأ فى رؤيته من زاويتين ، واحدة على كل جانب ، وعندما يصبح الشيء فى مدى بوصات قليلة من أنفنا فإننا نبدأ فى رؤية

صورة مختلفة بكل عين ، وترسل الخلايا الشبكية إشارات إلى المخ حيث "الخلايا الكبيرة" ، تستطيع أن تفسر أصغر أجزاء تغير الزاوية بالنسبة للصورة وهكذا نسمع لأنفسنا بتأدية هذه الوظائف مثل الوصول لأكرة الباب ، المصافحة ، صعود ونزول السلالم والقفز في حافلة تتحرك . وظاهرة الرؤية هذه تسمى بدراسة المستويوسكوبى .

بإستطاعتنا أن نرى جيداً بعين واحدة ونسمع بأذن واحدة ، فلماذا اثنتان ؟ والإجابة هي أننا نحتاج اثنتين حتى نزيد من أهمية الوظيفة عند الناظرين ، و"السامعين" أو "تقدير المدى" . وإذا وقع صوت على يميننا مثلاً فإنه يسمع بشكل أكبر وجزئى فى الحال من خلال الأذن اليمنى مما لو سمعته الأذن اليسرى و (على فرض أن كلتا الأذنين تسمعان جيداً بشكل متساو) عندما نحرك رءوسنا حتى يكون للضجة نفس الصوت فى كلتا الأذنين فإننا ندرك أننا نواجه مصدر الصوت . وأيضاً إذا ارتد الصوت من الجدار ، فإن الصوت الأصلى يسمع أعلى وأسرع من صدى الصوت ، وهكذا بقراءة الأصدا ء فإن مفتاح الشفرة في المخ يستطيع حساب ليس فقط الاتجاه الذى يأتى منه الصوت ولكن أيضاً المسافة التى يبعدها ، وهذه هي الطريقة التى يعمل بها صوت الاستريو . ومع وضع جيد فإن الفرد يكون قادراً على معرفة ليس فقط كم تبعد يساراً أو يميناً كل آلة ولكن أيضاً كم تبعد إلى الخلف أو بالقرب .

إذن فهناك ظاهرة كوننا قادرين على تحديد موقعنا داخل الفراغ الذى توجد به ، وحتى وأعيننا مغمضة فإن معظمنا يستطيع أن يضع فنجائنا على شفثيه ، ويلمس

أذنيه ، ويلمس يديه الاثنتين بطول الذراع ويضع يديه فى جيوبه ، وتعرف هذه الظاهرة
به "التقبل الذاتى" والإشارات تأتى وتذهب إلى ومن كل عضلة إرادية فى الجسم.

ما علاقة هذا بالتمثيل ؟ كل شىء ، خاصة كل شىء له علاقة بالأداء . تأمل قدرة
التحرك على خشبة المسرح : تبحث عن كرسى وتجلس عليه بخفة ، وقوفك فى
مجموعة على خشبة المسرح بدون ارتداء قناع أو الوقوف وراء المؤدين الآخرين ، أخذ
الدور ، إيجاد الضوء ، وترك الفراغات الديناميكية إلخ ، أو فى العمل فى
التلفزيون: إصابة الهدف ، ملأ الإطار ، إيجاد الإضاءة ، التوافق مع الاستمرارية ،
تقطيع المساحات الموضوعة إلخ . وكل هذه الأشياء تعتمد بشكل كبير على قدرتنا على
تنظيم أو استغلال العلاقات المكانية . إلقاء الحرامه ، القذف ، السقوط أو القيام
بحركة إكروباتية ، أشياء تعتمد على تنظيم الفرد فيما يتعلق بالمكان ، وهكذا يكون
الحال عند الدخول أو الخروج .

وعند مستوى أعلى فإن خط العين عند الممثل - حيث يظهر وهو ينظر - يستطيع
أن يضع أو يكسر تلفزيون أو أداء فيلم ، وفى اللقطات السينمائية المأخوذة عن قرب
فإن المرء عادة ما يرى ممثل واحد فقط فى المرة الواحدة ، مفترضاً أنه ينظر إلى زملائه
الممثلين ، ومثل هذه اللقطات عادة تجعل الممثل يبدو إلى ما وراء الكاميرا ، والآن إذا
ما كان هناك فرد يشكو - من الممكن أن يكون الممثل الآخر - الذى يقف بجانب

الكاميرا ، فإنه من السهل نسبياً على الممثل المؤدى أن يركز بشكل معقول . ولكن ماذا لو أن كل واحد آخر رجع المنزل ، لدرجة أن العامل المسكين أمام الكاميرا ليس عنده نقطة تركيز تالية للكاميرا ؟ ولو ركز على شيء ما مرئى وراء الكاميرا فإن اللقطة السينمائية عندما توجه العدسات تبدو فارغة . أو كم عدد المرات ، عندما توجه العدسات ، نرى الممثل المسرحى يركز على ويراجع مؤشر الكلام ، وينبغى على ممثل السينما أو التلفزيون ، مع الممارسة ، أن يكون قادراً على التركيز الشديد على نقطة غير مرئية فى مساحات خالية عند الضرورة .

وعند الاضطرار إلى النظر مباشرة فى العدسات فإن إحدى الحيل هى أن ترى الانعكاسات مثل مستمع ما (عامل الكاميرا؟) خلف العدسات . فالعدسات تجعله يظهر وكأنه مقلوب . كيف ننمى إحساسنا هذا بالعلاقة المكانية ؟ ها هى بعض الأمثلة القليلة مع أنه بلا شك سوف تكون قادراً على التفكير فى عديد من الأمثلة الأخرى :

- حدد مكان شيء ما على مسافة عشرة أمتار منك ، واحسب عدد الخطوات الطبيعية التى تستغرقها للوصول . حاول مع جعل خطواتك على نفس الطول ، ثم حاول مع شيء آخر وآخر كلهم على مسافات مختلفة منك . كيف تستطيع أن تحسب كلا من مسافة الشيء وطول خطواتك ؟

- الآن مسبقاً نفس الأشياء حاول أن تصل إليها فى عدد من الخطوات المحسوبة مسبقاً ، وعلى سبيل المثال إذا قطعت المسافة الأولى فى إحدى عشرة خطوة

انظر كيف تستطيع أن تفعلها فى تسع خطوات منتظمة بدقة ، وابتقى على المحاولة حتى تستطيع أن تؤدبها فى مجرد تسع خطوات بنفس الطول . ثم انقل واقطع نفس المسافة فى خمس عشرة خطوة . ثم فى عدد من الخطوات الأخرى المنتظمة سواء أطول أم أقصر .

ويمكن ممارسة التنوع فى هذا التدريب بينما تقضى بطول الشارع . إنك ترى عمود إضاءة : كم عدد الخطوات لكى تصل إليه ؟ ثم عمود الإضاءة التالى ، تقاطع طرق ، حنفية حريق ، إلخ : هل تستطيع أن تقطع المسافة فى عدد موصوف من الخطوات المنتظمة ؟

- مدى من المساحة أكبر : حدد مكان شيتين خمسة عشرة إلى عشرين متراً متباعدين عن بعضهما وضع نفسك فيما تعتقد أنه بالضبط نقطة الوسط . علم النقطة التى اخترتها وقس المسافات . ابق على المحاولة حتى يعدد مكانك .

- ومع شخصين آخرين ، كون مثلث متساوى ، وعلّموا مواقعكم واحسبوا المسافة : كل منكم فى مسافات متساوية كل عن الآخر ؟ ابق على المحاولة جاعلاً حجم المثلثات مختلفاً .

وربما قد يكون هذا وقتاً مناسباً لوصف جغرافية خشب المسرح . فعندما يطلب منك المخرج أن تتحرك فى اتجاه خاص إلى مكان خاص ، عادة سوف يستخدم لغة خاصة مثل : تأهب ، فوق ، تحت ، منتصف ، وسط ... إلخ .

انتباه ! فى الفنون الحية فإن جهة اليمين وجهة الشمال يلاحظان من منظورين مختلفين . وفى المسرح فهما من وجهة نظر الممثل الذى يواجه الجمهور ، ولكن عامل الكاميرا فى التلفزيون أو السينما من المحتمل أنه سيعتقد أنك غيباً لو أنك تحركت يساراً بدلاً من التحرك بوصات قليلة إلى اليمين عندما يطلب منك ذلك . وفى التلفزيون والسينما فإن التوجيه يأتى من وجهة نظر الكاميرا فيصبح يسار الكاميرا هو يمين خشبة المسرح، ولكن كلا النظامين يتفقان فى معظم التعبيرات الأخرى .

هيا نبدأ بمنتصف خشبة المسرح : أى مكان على خشبة المسرح بالضبط بين اليمين واليسار من الخشبة وهو خط غير مرئى يسير من الحافة الأمامية من مؤخرة خشبة المسرح إلى المشهد . الأمام والمنتصف يكونان على هذا الخط وقربيان جداً من الجمهور وعادة ما يشار إلى الجزء الأمامى بمقدمة المسرح - والجزء الخلفى بمؤخرة المسرح وليس مؤخر المسرح كما قد يشار إليه خطأً .

(إن كلمة مؤخر المسرح تعنى خلف الكواليس أو أى مكان آخر هناك حيث لا يستطيع الجمهور رؤيتك ، أما كلمتى مؤخرة المسرح ومقدمة المسرح فهما باتيان من خشبة المسرح ذات الإطار المصور الإيطالية التقليدية والقديعة جداً ، وهى قد انحدرت حتى يستطيع الجمهور رؤية الممثلين بشكل أفضل، وأماكن الاختفاء تلك البعيدة عن خشبة المسرح على أى من جانبيها والتي منها وإليها تدخل وتخرج تسمى بالأجزاء الجانبية من خشبة المسرح التى لا يراها النظارة ، ويمكنك الخروج إلى الجزء الأيمن أو الأيسر .

ولكن فى تقاليد المسرح البريطانى فإن اليسار واليمين قد يشار إليها بركن الملقن والركن المقابل والسبب هو أن مدير خشبة المسرح الذى وظيفته كانت تتضمن تلقين الممثلين سرىعى النسيان كان عادة ما يختبأ فى الجزء الأيسر من خشبة المسرح .

وهناك تعبيران آخران لاهد من معرفتهما - واحد يطلق على الإطار الفعلى للصورة، وهذا زوج من الأعمدة المتقابلة على كل جانب من خشبة المسرح مع عارضة خشبية أعلاها ، وهذه هى قنطرة الخشبة . أما التعبير الثانى فهو البلكونة (نعم فالحجاء صحيح) والمقصود هو تلك البلكونة التى فوق رؤوس الممثلين والتى إليها يمكن رفع المشهد بعيداً عن البصر من خلال مجموعة معقدة من الحبال والبكرات والانتقال المقابلة يتم التحكم فيها من مساحة على الجدار فى الأجزاء الجانبية من خشبة المسرح ، وعلى فكرة يسمى جدار مؤخرة المسرح بـ السيكلوراما . والتعبيرات الأخرى مثل الحدود ، وقضبان المكان والابراج إلخ ، نعرکہا لك حتى تكتشفها وأنت تشاهد . ولقد غطينا ما فيه الكفاية بالنسبة للمبتدأ حتى يفهم الإخراج الذى يتطلب ثلاث خطوات لكل ما فى الكلمة من معنى أو طبقاً لبيتربان ليعرف أن باستطاعته الطيران بفضل السلك القوى المتدلى من البلكونة القوية الهناء .

ولنعد إلى التدريبات المكانية .

- انصب كرسيين بزاوية تجاه جمهور فى مخيلتك . اجلس فى واحد ثم انهض واخطو نحو الكرسي الآخر مع القدم بعيدة بأقصى ما يمكن عن الجمهور (قدم مؤخرة

المسرح) . متخذاً خطوات منتظمة. امشى إلى الكرسي الآخر حتى تكون خطواتك الأخيرة أيضاً على قدم مؤخرة المسرح وقدمك اليمنى أمام القدم الأمامية اليمنى للكرسي ، وانزل بخفة إلى الكرسي . هل استطعت قبل هذا فى محاولتك الأولى ؟ إذا كان حجم سرعتك منتظماً وانتهيت بدون لحظة فمعتنى هذا أن حسك للعلاقة المكانية جيد جداً : أو ربما كنت محظوظاً - حاول مرة أخرى . وإذا نجحت فى ذلك التمرين فسوف تنشئ على رقب مفرد من الخطوات بدون خلط قدميك والشعور بالقلق ، متحركاً بخفة وثقة من كرسي إلى كرسي .

- حاول أن تنوع فى التدريب المذكور أعلاه . غير المسافة بنقل أحد الكرسيين أقدام قليلة إلى أى من الاتجاهين : كم سرعة فهمك وتكيفك مع المسافة الجديدة ؟ حاول أن تنشئ حول أحد الكرسيين فى الطريق إلى الجلوس ، والمشي حول الاثنين ، والصل مع مثل آخر لكى تعبرا من كرسي إلى كرسي مبتدئين ومنتهين فى نفس الوقت . أو أن يسير أحد كما فى خط مستقيم بالعرض بينما يسير الآخر حول أحد أو كلا الكرسيين.

- تمرين آخر يشمل ممثلين : يدخل اثنان من الجانبين المتقابلين كل منهما يسير على أطراف أصابعه كأنما يلعب مباراة بنج بونج ويتقابلا وهم متصافحين الأيدي ، مع الحفاظ على اتزانهما .

والفكرة هنا أن ينتهى الممثلين وهما مكشوفان للجمهور بمعنى أن الاثنين يتخذان خطواتهما الأخيرة على قدم مؤخرة المسرح . وعندما تكون قد تمكنت من ذلك ، افعل

نفس الشيء ، ولكن اجعلهما يتقابلا عند نقطة ما معدة من قبل على خشبة المسرح مثل كرسى موضوع . حرك الكرسي وحاول مرة أخرى . احسب المسافة وضمن كم عدد الخطوات التي تستغرقها للوصول من هنا إلى هناك ؛ وإذا بدا الأمر وكأنه يأخذ رقمًا زوجيًا من الخطوات ، اجعل طول خطواتك وسطًا بدرجة قليلة لكي تصل إلى الرقم الفردي المطلوب .

وكل هذا قد يبدو محسوسًا ومتعلقًا بالمخ ولكن مع التدريب - هذه الكلمة السحرية. سوف يصبح الأمر معتادًا عندما تتولى الأمر وظائفك المتعلقة بإيجاد المدى وتصحيح الحاجة إلى القياس الواعي أقل استدعاءً . ومع ذلك فإن ممارسة قطع المسافات بالنسبة لشيء يتحرك (الممثل الآخر) ليست مختلفة جدًا عن ما نفعله عندما نقدر عبور شارع به مرور أو الركض لإمساك كرة . وإذا استطعت أن تتعلم تلك الأساليب ، فإن العثور على اتجاهك حول خشبة المسرح بالنسبة للأشياء المتحركة أو الثابتة لا يهد وأن يسبب قدرًا بسيطًا من القلق ، وإمكانك أن تطور تدريباتك في العلاقات المكانية المتحركة مثل : الاندفاع في حشد متحرك بدون اصطدام ؛ أي تقوم بحركات تشبه تلك التي فيها تضرب وتوجه اللكمات بدون اتصال جسدي فعلي ؛ السقوط بلا ألم ؛ أكروبات؛ رقص ، ألعاب بهلوانية ، غطس إلخ .

وقبل أن نترك هذا الموضوع سنلقى نظرة على لعبة واحدة أخرى نلعبها في المدرسة . فرفع بعض البالونات المستديرة التي يبلغ قطرها حوالى خمسة وعشرون سم . اثنان من

الممثلين يواجهان كل منهما الآخر بهالون واحد مستوداً بين راحة اليد اليمنى لأحد الممثلين وراحة اليد اليسرى للممثل الآخر ، والأيدى مفتوحة والأصابع تشير إلى السقف . ويأخذ أحد الممثلين المبادرة ويحرك اليد تتبعها اليد الأخرى فى الحال لكى تمنع الهالون من السقوط ، ولا تمسك الهالون أو تضغط كثيراً لدرجة انفجاره . ويتحرك الممثل الذى أخذ المبادرة أكثر وأكثر بشكل خادع أسرع وأسرع ، وعلى الممثل الآخر أن يستمر .

والآن تبادل الأدوار ، وعندما تكون قد تعلمت أن تؤدي دورك بدون أن يقع الهالون ، حاول مع بالونين واحد فى كل يد . وعندما تصبح أكثر خبرة ، اضع بالوناً آخر إلى مقدمة الرأس ، الصدر إلخ . وعندما تحصل على خبرة فعلية أدى اللعبة بدون الهالونات الفعلية وابقى على المسافة كما هى كما لو أن الهالونات كانت هناك .

وفى كل هذه التدريبات والأخرى التى تختبرها ، تعلم كيف تستخدم المسافة وتستوعبها ، كيف تقلأ خشبة المسرح بالحركة . اكتشف مسافتك التى تبعد بقدر ما تصل ذراعيك إليه حولك وفوقك وبقدر ما تستطيع الساقين أن يقفزا . اكتشف أيضاً مسافة الناس الآخرين واكتشف العلاقة بين كل منهم عند نقطة الاتصال بين مسافاتك ، وتعلم كيف تغزو تلك المسافات بدقة عندما ينادى عليك . وبينما أنت هناك تعلم أن تبقى فى مؤخرة خشبة المسرح . وعندما يتحادث اثنان من الممثلين ، كل منهما يبعد نفس المسافة عن الحافة الرئيسية لخشبة المسرح وكلاهما يحتال لكى تبدو وجوهما

بزاوية تجاه الجمهور بينما يزالان قادران على النظر إلى كل منهما . وكل منهما يمكنه الاقتراب بشكل متساو من الجمهور والجمهور من كل ممثل . وفى هذا المكان يكون الممثلان فى مستوي واحد ، وعندما يبتعد أحدهما عن الجمهور ويتمايل الآخر حتى يستطيع رؤيته ومحادثته ، فإن الممثل الذى عند مقدمة خشبة المسرح لا يقترب من الجمهور ؛ لقد أصبح فى مؤخرة المسرح . وعادة ما يكون التواجد فى مؤخرة المسرح حيلة وضيعة تجلب غيظ الممثلين الآخرين والمخرج . ولكن هناك أوقات يصيح فيها التواجد فى مؤخرة خشبة المسرح صريحا ومطلوبا مثلما يكون الحال عندما يضطر أحد الممثلين لإلقاء خطبة طويلة، وفى مثل هذه اللحظات ينبغى السماح له بالتحرك على خشبة المسرح . ولذلك فإن كل الممثلين ينبغى عليهم تعلم التحرك إلى مؤخرة المسرح وإلى مقدمة المسرح بالنزول قريبا من الجمهور عندما يتطلب المشهد منك أن تعطى مكانا لممثل آخر . مارس كلا الوضعين حتى لا تجد نفسك أبداً تؤدى أى منهما بلا قصد ، إذا وجدت زميلك المؤدى فى يوم ما يستدير بوجهه عنك وهو يواجه الجمهور ويتحدث إليك من فوق كتفه فإن الفرصة تصبح مواتية لك أن تكون فى مؤخرة المسرح منه أو إذا وجدته يقف بينك وبين الجمهور (مرتديا قناع) فربما يكون ملوحا بنفس الرسالة .

وفى نفس الموضوع تعلم أن تعمل فى مدى خطوط بصر خشبة المسرح لكى تستطيع أن ترى الجمهور كله وأنت على خشبة المسرح متخطيا قنطرة خشبة المسرح وتحت الجزء العلوى من أطوارها .

وإذا استطعت رؤيتهم فإن الفرصة تصبح مواتية لهم لرؤيتك . وتعلم أيضاً ألا تتخفى أو يحجبك الممثلون الآخرون ، وتعلم أن تجد موقعك على خشبة المسرح حتى بدون أثاث أوعلامات أرضية ، بالتقسيم مستخدماً أشياء ثابتة فى محيط خشبة المسرح وهذا سوف يساعدك أن تجد الإضاءة إذا كانت هناك إضاءة خاصة مصممة لك وينبغى عليك أن توجد بالضبط حيث تكون الإضاءة مركزة .

دعنا نشير باختصار إلى المسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات . يفضل مختلف المخرجين إجراءات عديدة فى الخروج على المسرح وفى هذا النمط من خشبة المسارح يرى البعض الخشبة كساعة ضخمة ويطلبون من المؤدين أن يأتوا نحو المنتصف أو عندما تشير الساعة إلى الثالثة إلخ . وطريقة أخرى أن يقسموا خشبة المسرح إلى رقعة دراما ضخمة مع ترقيم كل مربع . وطريقتى الخاصة هى أن نرقم كل ركن ١٠ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٤٠ بترتيب اتجاه الساعة وجوانب خشبة المسرح أ ، ب ، ج ، د ، خ . وقد وجدت هذا ملائماً لأن مسرح انسمبل له خشبة مسرح ذو أربعة جوانب بدون زاوية يئى واحدة مناسبة . وفى هذا المسرح فإن المنطقة الأكثر ميزة للخطاب الانفرادى لم تكن من منتصف الخشبة - ولكن من الركن الأكثر حدة . وشخصان يخطبان لأى مدة من الوقت من الأفضل أن يصطفوا بشكل مائل بين زاوية ١٠ و ٣٠ أو ٢٠ و ٤٠ لكى تكون ظهورهما إلى المشى ويستطيع كل فرد فى القاعة رؤية وجه واحد على الأقل .

وليس هناك ضرورة للتفكير فى أسفل مؤخرة خشبة المسرح أو مقدمتها أو الإشارات التى فى الجهات المحيطة لأن ليس هناك حاجة للاحتيال على الجمهور فى تلك الزاوية المزعجة وكذلك الأمر فى السينما ، ولكن فى كلتا الحالتين عليك أن تتعلم "إصابة الهدف". وفى السينما (وغالبًا فى التلفزيون) تصمم الأضواء والكاميرات والمشاهد من أجل إيجاد تركيبة خاصة لإطار الكاميرا ويتوقع منك أن تجد بدقة مكانًا لك فى هذه التركيبة البصرية . وقد يتم عمل رسم بالطباشير لحذائك ومن المتوقع أن تضع نفسك فيها بالضبط ، وعادة سوف تأتى إلى هذه العلامات الطباشيرية من نقطة ما بعيدة ، وينبغى ألا يراك أحد وأنت تبحث عنها . وهناك قصة تحكى بأن الإلقاء المميز لسطر عند سبسر تريسي بعدما تستقيم رأسه المنحنية لتواجه زميله الممثل قد عرف بأنه طريقة ملتوية فى "أصاب الهدف" قبل إلقاء خطابه. وقد جعل الأمر كله يبدو كما لو أنه كان يبحث عن الأرضية المناسبة لخطابه . وإذا كنت لا تريد أن تبدو مثل تقليد ضعيف لذلك الممثل الجيد ، فعليك أن تستكشف أساليب أخرى لإيجاد موقعك . وكما ذكرنا من قبل فإن عد الخطوات والرسم المثلث والوقوف مع خطوط الإضاءة أو الكاميرا والتلقين بالإشارة من الآخرين خارج المدى ، وتقدير المسافات البسيطة كلها أساليب ومهما تستخدم منها فإن الأداء يتطلب منك أن تتحكم فى الفراغ ، ومن يدير فإن بعد هذا قد تكون مستعدًا للسباحة فى الهواء .

الفصل السابع

السيطرة على الحاكم - الوقت

سوف نتذكر قولنا فى السابق بأن المسرح بكل أشكاله وفروعه هو فن زمنى .
الرسام يرتب الصور الذهنية والمكونات الأخرى فى بعدين - الارتفاع والعرض ، ويعمل
النحات فى ثلاثة أبعاد ، مضيفاً إلى البعدين السابقين ، العمق أو السمك ، والممثل
المسرحى يضيف الحركة إلى هذه الأبعاد ، بمعنى أن الارتفاع والعرض وعمق الصورة
يتغيرون طبقاً للنمط الزمنى . وهذا النمط يمكن تصميمه بعناية بالضبط مثل الصور
التي فى اللوحة : أولاً ترى الشخصية وهى تجلس ، وعند عبارة معينة تنهض
الشخصية وتمشى إلى البوفيه ، مستغرقة وقتاً طويلاً للوصول إلى هناك : وبعد ذلك
عند كلمة أخرى تأخذ الشخصية كتاباً وهكذا .

ويشير هذا بعض المشاكل فى التعريف . وقد نتساءل "هل الديكور تصميم زمنى
ولهذا يتحول إلى مسرح ؟" أو "هل التأمل على خشبة المسرح تصميم ثابت ولهذا
يعتبر كأنه نحت ؟" ورداً على هذه الأمثلة ربما نطبق المقياس المعتمد : هل التعرض
الزمنى للعمل قد صممه البشر لكي يقع فى لحظة معينة من الزمان ؟ وعندما يعلق
الديكور ، تحركه الرياح ويأخذ أشكالاً مختلفة فى لحظات مختلفة . ولكن الفنان لم
يصممه لكي يأخذ أشكالاً خاصة فى لحظات خاصة ، بل تركه للرياح والجاذبية الأرضية
والزلازل وقوة العقل فى تحريك الأجسام الصلبة يحددون شكله فى أي لحظة . وفى هذه

الحالة إنها الألوهية أو الطبيعة التي ترسم التصميم وليس العامل البشرى : وكان الفن متضمناً فقط في عمل الديكور - فن النحت . ومن ناحية أخرى لو استخدمت الميكنة فى الديكور لكى تعطى أشكالاً معينة فى أوقات معينة فهذه حيلة مسرحية وبالمثل فإن التأمل الذى لا يصمم من أجل التعرض الموقوت يعتبر نحت يستخدم الأجسام البشرية بغرض النظر إليه بدون قيد أوحد من قبل المتفرجين فى وقتهم أو بغرض التفحص عند الرغبة .

ولكن إذا صمم التأمل للعرض لمدة خمسة وأربعين ثانية بالتحديد مثلاً ، حينئذ فهو تقديم مسرحى . لقد صمم إطار الفيلم لكى يشاهد لمدة ٢٤/١ (فى الحقيقة ٤٨/١) من الثانية تقريباً وعندما يعرض بتلك الطريقة فهو مسرحى . ولكن اللحظة التى تجمد فيها الإطار لكى تنظر إليه فى وقت فراغك ، لم يعد فناً مسرحياً للصورة المتحركة ولكنه تدريباً فى الدراسة الثابتة مثل التلوين أو بدقة أكثر العرض الفوتوغرافى .

ما علاقة هذا الاستطرد الفلسفى بالتمثيل ؟ هذه الإجابة أيضاً : كل شىء . ويقدر المدة التى عرف فيها الأداء المسرحى فإن المعالجة الماهرة للزمن - التوقيت - لم تكن فقط إشارة للممثل المسرحى ذو الخبرة ولكن أساس كل وسيلة مسرحية والموسيقى والراديو والتليفزيون والسينما والمسرح والسيرك وحتى عرض المنتجات فى المحلات ذات الأقسام جميعها تتعامل مع الزمن كجزء مركزى فى وظيفتها .

وهل نستطيع تدريب أنفسنا على التعامل مع الزمن ؟ وتعلم التوقيت ؟ والإجابة هى

نعم . وليس هذا نفس السؤال إذا كان في استطاعتنا وقف الساعة أو وضعها في حركة عكسية ، والزمن يستمر بلا رحمة وما هو أكثر فإن كل منا بداخله ساعة زمنية محددة معنى علينا أن نأكل وننام ونبدع مرة أخرى ونولد ونتكاثر ، وتتقدم في السن وموت . وهذه الوظائف لاتقررهما إرادتنا بالرغم من أن الإرادة تدخل في العمل وتؤدي وظيفة التدخل .

وفي الحقيقة فإننا نعيش بساعتين ، فالبشر قد قرروا أن اليوم هو ٢٤ ساعة بالتمام ، وأن كل ساعة هي ٦٠ دقيقة بالضبط ، وأن وحدة القياس الأساسية للوقت هي الثانية ولكن ساعتنا البيولوجية لها وحدة أساسية مختلفة ليست ثابتة مثل الثانية: ربما مراحل القمر أو حتى دقات القلب . وكما نعرف فإن هذا يمكن أن يختلف من لحظة إلى لحظة ومن شخص إلى شخص . ومن الغريب جداً أن متوسط ضربات القلب هي حوالي ٧٢ دقة في الدقيقة شيء ينطبق على كل البشر ، ودقات الطبل أو الموسيقى والتي إيقاعها يتماشى مع تلك الـ ٧٢ دقة تميل نحو كونها شيء وجداني لدى جميع الناس . ومع ذلك وعلى الرغم من ذلك الميل الطبيعي للسير على دقات قلوبنا ، فإننا قد تعلمنا أن نعيش ونتماشى مع الساعة التي هي من صنع الإنسان .

وعندما نذيع إعلاناً أو نعلن انتهاء برنامج إذاعي أو تليفزيوني أو نركب مونتاجاً لفيلم ، عندما نضطر أن نبدأ وننتهي في خلال ثانية أو ثانيتين أو أربعة وسبعون ثانية فإن الممارس الماهر هو الذي يفعل ذلك . ولكن عندما نضطر إلى ضبط إلقائنا لسطر

واحد حتى يتزامن مع استجابة الجمهور فإن غط الوقت عندنا يتبع ساعة أكثر مرونة ، وإذا كانت هناك ضحكة ، مثلا ، فإننا ننتظر حتى تنتهى وفى اللحظة التى يكون فيها الشاطيء واضعاً فإننا نتقدم ، وإذا كنا نختلق ضحكة فإننا نفرس الانطباع الذى نريد من الجمهور أن يتقبله : وفى اللحظة التى نعتقد فيها أن الجمهور يصدق تماماً تلك الفكرة فإننا ندخل فى وضع الملائكة الذى يجذب السجادة من تحت الوضع الذى يفترضونه .

وذلك أيضاً توقيت ، فكلما المثالين يأخذان فى الاعتبار المرور الاعتبارى للوقت والذى نحس بإننا نحتاج لأن نقتحمه ، وننتهز أكثر اللحظات ملائمة لفعل ذلك . وهذا الأمر يشبه قليلا الوقوف على شاطيء نهر لمشاهدة أجزاء من جذع الشجرة تنجرف واختيار اللحظة المناسبة للانطلاق بالزورق . متى ؟ بالضبط أثناء مرور جذع الشجرة ؟ أو بين أجزاء الجذع ؟ أو اختيار الفراغ بين أقل الأجزاء خطورة ؟ ذلك هو التوقيت .

لقد افترض المشلون طويلا أن هناك حس زمنى فعلى فى الجسم ، وقد أكد ذلك حديثاً علم وظائف الأعضاء وأطلق على هذا الحس "غدة زمنية" وهى جزء من الهيپوثلاموس . والممارسة يمكن أن تساعدنا فى تقوية وظيفة هذا الحس وجعلها أكثر حدة .

ابداً بنقر إيقاع أغنية ما . هل باستطاعتك تخمين الأغنية من إيقاعها فقط ؟ حاول نقر الإيقاع بسرعات مختلفة : بسرعة جداً ، ببطء جداً . هل مازال يمكن التعرف على

الأغنيات؟ ها هما كلمتان تنطبقان على تعاملنا مع الزمن : الإيقاع والسرعة (أو تمبو) وهي كلمة إيطالية مقابلة لكلمة الزمن) .

هل بوسعكم رؤية الفرق ؟ الإيقاع هو كيفية تفتيت الدقات أو تصميم نغمة زمنية مع دقات الفترات المختلفة ، وقد يقاس بأجزاء منتظمة (مثل الفواصل الموسيقية) أو لا يعصر في الفواصل الموسيقية (مثل المسلم المترنم وهو يدعو إلى الصلاة وحسب طول النفس أو العبارة تكون أجزاء الكلام عنده غير منتظمة) . هل يمكنك التعرف على ما هو قصير قصير قصير طويل قصير جداً ، كما في التصميم الإيقاعي للفواصل الموسيقية الافتتاحية في "يا إلهي انقلد الملكة" ؟ والسرعة هي مدى السرعة أو البطء التي تنتقل بهما هذه الدقات . ولو استغرق التوصل لعدد من الدقات دقيقتين فإن ذلك يعتبر سريعاً : وإذا تراكمت في التأليف حتى تصل إلي الدقات في ثلاث أو أربع دقائق فإن ذلك يعتبر بطيئاً .

والآن استمع إلى إيقاع السرعة لرجل يبلغ عمره ٣٠ عاماً وطوله ستة أقدام وهو يتجول على أرضية الحجرة ، وقارن هذه الأصوات بالمشى العرضي لكلب صغير عبر الأرضية (عليك أن تقسم على اثنين حيث إن معظم الكلاب الصغيرة لها ضعف قدمي معظم الرجال في سن الثلاثين والذين يبلغ طول الواحد منهم ستة أقدام) هل الدقات على نفس التردد ؟ لكي يمشى الكلب عرضياً وكذلك الإنسان سينتج عن هذا وقع أقدام مختلف لأن كل منهما له سرعة مختلفة وسرعتك في التجول تختلف عن سرعة الكلب

والصرصار أو القيل . وسرعتك فى السباق تختلف عن سرعاتهم فى السباق . وعلاوة على ذلك فإن سرعتك فى السباق تختلف عن تجوالك أو سرعتك فى الزحف .

ويعنى آخر تعتبر السرعة مسألة نسبية ليس فقط بالقياس إلى الساعة ولكن أيضاً بالقياس إلى الكائنات الحية والمهام الملقاة على عاتقها . فكر كم مرة نقول فيها إن العرض "بطيء" . فى الحقيقة عند توقيت العروض نلاحظ اكتشاف كم كثيراً تنتهى العروض "البطيئة" مبكراً وتستمر العروض "السريعة" . وعندما نتحدث عن العروض "البطيئة" فنحن فى الحقيقة نتحدث عن السرعة التى ستكون متصلة بشكل أكبر "بالكائن الحى" كله بمعنى مجموعة الممثلين المسرحيين الذين يسمون البضاعة والجمهور الذى على الطرف المستقبل .

دعنا نتمعن عرضاً كوميدياً أو متضمناً والذي ينظر إليه الجمهور على أنه "سريع" أو يتماشى مع السرعة عندما تسجله ساعة مدير خشبة المسرح بأنه تغطى الوقت ، فمن الممكن أن يكون الجمهور هو البطيء . وعندما يكون الممثلون قد حسوا بنبض الجمهور فإنهم يبطئون من أدائهم إلى معدل التلذذ عند الجمهور . وعندما يفهم الجمهور النكت قائماً فهو يميل للضحك لمدة أطول هذا بالإضافة إلى أن الأداء الأبطأ يزيد من زمن الأداء . ولكن كونهم قد سلوا أنفسهم جيداً فإن الجمهور "البطيء" يرى العرض بطريقة غير موضوعية على أنه عرض "سريع" وكما وصف اينشتين نسبة الزمن فإن الجلوس على موقد ساخن لمدة عشرة ثوان يعتبر وقتاً طويلاً ولكن البقاء عشرة ثوان بين ذراعى من محبته يعتبر وقتاً قصيراً جداً .

يمكن تكرار التمرين السابق بزيادة إيقاع أغنية ما مألوفة بشكل أسرع من المعتاد أو بشكل أبطأ وسنجد اختلافاً في سرعة الإيقاع . حاول مع أغنية ، بسرعة الإيقاع المناسبة ولكن غير من إيقاعها وأضف دقائق قليلة هنا وهناك أو احذف بعضاً منها . هل يمكن معرفتها ؟ والآن قم بقياس سرعة وقع الأقدام عند حيوانات مختلفة ولكن بشكل أسرع أو أبطأ ثم بشكل دقيق على سبيل المثال الفيلة والصراصير وعندما يتحد كل من الإيقاع والسرعة بطريقة مميزة لذلك الكائن يمكننا القول بأنها غاية المراد أو السرعة المميزة .

وهذا ينطبق على مختلف أنواع المسرح ، فالسرعة القصوى لمسرحية ساخرة يمكن أن تختلف عن سرعة الدراما أو مسرحية شيرة ، ويداخل كل أسلوب هناك مدى للظروف المختلفة . تخيل عملاً لهتشكوك حيث تمشى المرأة بمفردها ليلاً في شارع مظلل ومهجور . "ولومشت ببطء قد يجلب لها ذلك توتراً وإذا أسرع فقد يزيد أو يقل التوتر حسب زوايا الكاميرا إلخ . ومن ناحية أخرى إذا ركضت فقد يكون هناك إثارة ولكن افترض أنها ركضت بسرعة أقرب ما تكون لسرعة الصرصار فيمكن أن يكون الأمر أقرب للمرح . إن زيادة سرعة الفيلم كانت إحدى الحيل التي استخدمها كيستون كويس لتحقيق عامل الفكاهة . إن موضوع السرعة هو شيء مثير للنزاع ولكننا الآن نتوقع معرفتنا بما فيه الكفاية حتى نخوض في المناقشة .

واقعل نفس الشيء للتدريب علي التوقيت استمع إلى بندول الإيقاع عند الستين : كل دقة هى ثانية واحدة . دع البندول يستمر ودع الدقات تنفذ إلى داخلك والآن اوقف البندول وباستخدام ساعة توقيت حاول تخمين مرور الوقت . ابدأ بالعقرب الثانى عند صفر وانظر بعيداً وبعدما تعتقد أنه بالضبط عشرة ثوان انطق بكلمة "الآن" وأنت توقف الساعة . كم كنت دقيقاً ؟ حاول مرة أخرى . (فى البداية قد تضطر إلى عد الثوان وناظراً بعبارات زمنية مثل واحد - ثم - ثم - اثنان ، إذا كان هذا يساعد فى البداية فلا مانع من استخدام تلك الطريقة ولكن بمرور الوقت لاهد أن تختفى) .

والآن جرب فترات زمنية مختلفة - ١٨ ثانية ، ٤ ثوان ، ٢٦ ثانية وسوف تجد تحسناً وأنت تتعلم الاسترخاء واطرک شبكة العمل الكامنة داخلک تساعدك وعندما تصبح ماهراً حاول قطع المسافات فى زمن محدد . خذ نهاية مطاف عبر الحجره وبسرعة منتظمة امشى إليها فى ١٥ ثانية بالضبط ثم ٢٠ وكن حازماً مع نفسك وابق على المحاولة ، وعندما تتحسن حاول أن تنوع التوقيت : إلى نهاية المطاف فى ٨ ثوان ثم العودة ثانية فى ١٣ .

والفرض هو أنك مازلت تحاول فعل ذلك بالعد ، ولهذا دعنا نقدم علي بعض التخريب بإضافة قرين المكان إلى قرين الزمن . وباستخدام سرعة منتظمة اقطع مسافة ٨ خطوات مشلا في ١٢ ثانية . والآن ١٢ خطوة فى ٨ ثوان ، ١٠ خطوات فى ١٣ ثانية ، ٧ خطوات فى ٢٣ ثانية ، وذلك لاهد أن يتدخل فى اتجاهك لعد الثوان .

وها هو تمرين عملي آخر : ابحث عن موضوع فى صفحة وأقرأه بصوت عال فى ١٥ ثانية ثم ١٠ ، ١٨ ، ٢٤ . أقرأ بدقة وابق سرعتك منتظمة عند أى سرعة إيقاع ، وإذا أصبحت خبيراً فى هذا التمرين فيمكن أن يساوى الكثير عندما تحرب أداء الإعلانات.

تمرين آخر فى التوقيت والصوت : اضبط بندول الإيقاع على السير فى معدل بين ٥٠ و ١٠٠ وابدأ فى التحدث إلى زميلك فى مقطع واحد لكل دقة ، وعندما تكون قد أغضبت صديقك ونفسك لهذا التمرين جرب مقطع واحد كل دقة ثانية وبعد ذلك مقطعين لكل دقة . وحتى تجعل التمرين أكثر إثارة اجعل زميلك الممثل يتحدث إليك فى سرعة واحدة وأنت تهجى بسرعة أخرى ولنقل أحذكما فى مقطع واحد لكل دقة والآخر فى مقطع واحد لكل دقة أخرى . ثم حاول السير ببطء وأنت تتكلم بسرعة مؤدياً كلا الشيتين على دقات منتظمة ثابتة ، وربما تريد أن تستمر مستخدماً البندول فى هذا التمرين أو باستطاعتك استخدام ساعتك البيولوجية . نوع التمرين بأن تسير بسرعة وأن تتكلم ببطء .

وهناك تمرين آخر لا يتطلب ساعة أو بندولا للإيقاع : تحدث مع شخص ما مصمم على عدم تركك تتكلم . وحاول أن تقول على كلمة فى ذلك الجزء من الثانية التى يتوقف فيها لالتقاط أنفاسه . وبعد ذلك استمر حتى يتمكن الشخص الآخر من حشر كلمته فى أقل فتحة . والقاعدة هى أن الشخص غير المتكلم لابد أن يظل صامتا حتى يكون هناك فترة توقف (أى توقف حتى ولو نصف ثانية أو أقل) .

اجعل الزمن آلة يمكن تشغيلها للأداء لكي تجعل الزمن يبدو وكأنه يسرع أو يبطأ أو
يختفى كلية وهذه هي المادة التي يصنع منها التوقيت المسرحي .

الفصل الثامن

اللمس ، التذوق ، والشم

لو أن حاستي البصر والسمع عندنا كانتا قد تخلفتا خلال سنوات من البلادة والإهمال والثلاث حواس الأخرى التقليدية قد عانت أكثر من قيود ومحظورات الثقافة الغربية فإن حواس اللمس والتذوق والشم يمكن أن تنمو بشكل رفيع وهي من أهم الأدوات وأكثرها نفعاً في ورشة عمل الممثل .

اللمس : هذا الحس الأدبي هو الأقدم وأول ما تم تحريره بشدة ، وكأطفال كم عدد المرات التي سمعنا فيها عبارة مثل رُبما تنظر ولكن عليك ألا تلمس ، والسبب المعتاد هو أن الأطفال لا يدركون الأخطاء الكامنة في ما يقابلونه مثل موائد الغاز الساخنة ، السكاكين الحادة ، والحيوانات المفترسة . وكثيراً ما يكون تحذيراً من توسيع أو كسر الأشياء الثمينة ، أو التعدي على خصوصية شخص ما .

ولكن قد تسبب نصيحة عدم اللمس ضرراً أكثر من النفع . ومن كل الوسائل الحسية التي يتمتع بها الطفل لكي يتعلم عن العالم فإن حاسة اللمس هي بالتأكيد أعلاها شأنًا . فكر في الظاهرة التي تستطيع هذه الحاسة اكتشافها ، فبينما تستطيع العينان قياس الضوء فقط ، والأذنان الصوت فقط ، يستطيع اللمس قياس أشياء عديدة مثل الضغط والوزن حيث يمكننا أن نخبر عن مقدار الجهد العضلي المتضمن ، درجة الحرارة والاحتكاك ودرجات الجفاف والبلل . والحجم كما في اتساع اليد أو كلا

الذراعين وهما ممتدان ومع هذا الشكل أو محيطه . والحركة بما فيها الذبذبة ولا تستثنى وجود الكهرباء . ودرجات المرونة أو التصلب وأيضاً الهشاشة . والنسيج الذى هو خليط من بعض مما سبق ، وحدة الآلات المذبذبة والألم الناتج عنها أو من الآلات غير العادية ، والجوع والتخمة من خلال الضغط الداخلى أو الإثارة والتعبيج الجنسي والإشباع .. وبالتعاون مع حاسة المكان عندنا فإن اللمس يمكن أن يعطينا قياساً لتوازن الشيء أو أنفسنا ، وهذه قائمة طويلة وليست كاملة .

وبالنسبة للممثل فإن المحظورات ضد اللمس لابد وأن تختفى ولا بد أن تشجع حاسة اللمس لكى تشارك مع الحواس الأخرى حتى يدرك بوضوح عالم خشبة المسرح وخارجها ويستجيب تماماً معه . إن حاسة اللمس المدربة جيداً تساعد الممثل فى أن يظل متيقظاً وحيوياً وهذه التدريبات مصممة لكى تمارس وتمتد خلال فترة حياتك .

- ابدأ بأن تصبح مدركاً تماماً لما هناك دائماً حولك . كم الطقس دافئاً اليوم ؟ كم هو رطباً ؟ كم هو سطح المنضدة أكثر دفئاً أو برودة من يدك ؟ النافذة الزجاجية ؟ الماء من الصنبور ؟ جبهتنا ؟ أى شيء فى مدى اليد ؟ يد شخص آخر ؟

- الآن إلى الأنسجة : محسس شيئاً ما تريده ثم قارنه بشيء آخر وآخر وآخر . هل السهل أن تكتشف الفرق ويدون نظر ضع يدك فى الدولار أو الدرجم الممتلأ بملايسك . هل يمكنك التعرف على الأشياء من خلال اللمس ؟ إذا كان هذا صعباً تذكر أشياء معينة تراها تكون مصنوعة من الصوف أو القطن إلخ. وذلك من خلال كيف تبدو مع اللمس ثم حاول أن تتعرف عليها مرة أخرى وعينك مغمضتان .

- ها هو تدريب جماعي : شخص معصوب العينين ومتطوعين من ١-٦ يعرون سواعدهم اليمنى ومن خلال لمس الجانب الداخلى من الساعد من الرسغ للكوع ، يتذكر الشخص نسيج كل ذراع بالدور وأنت تخبر "هذا رقم ١ ، رقم ٢" وهكذا . وعند الانتهاء ، من الستة جميعهم ، تعرض السواعد مرة أخرى بشكل عشوائي ويخمن الشخص أيهم ولا يخبر عما إذا كان على صواب أم لا حتى يتم التعامل مع كل الأذرع.

- اجعل من حياتك اليومية تدريباً عاماً واعياً للارتقاء بحاسة اللمس عندك ، وعندما تقابل أى شئ قريب ضع يدك عليه واختبر كم هو خشناً أو ناعماً . كم هو دافئاً أو بارداً ، كم هو منتظماً ، أى شكل ، أى محيط سطح ، كم هو سميكاً ، كم هو ثقيل ، أى مادة ، كم هي جامدة ، أين مركز الجاذبية أو نقطة التوازن . استخدم ليس فقط جلدك ولكن أيضاً اظافرك لتختبر نعومة أو جمود الأشياء . وأى وقت يعتبر ملائماً للممارسة ولكن التسوق يعتبر فرصة مثالية .

- ها هو تدريب ينمى القدرة على التمييز في فن رفع الأثقال من خلال تخمين الوزن باليد . شخص ما يسلم باليد شخص آخر نفس ماركة علب الكبريت المحتوية على أرقام مختلفة للكبريت وعلى الشانى أن يضعها حسب ترتيب الوزن . ابدأ باختلاف كبير في العدد (وليكن واحدة بها ٥ ثقاب ، واحدة بها عشرون ، واحدة بها ثلاثون) وبعد ذلك احضر أرقام الكبريت مع بعضها . ويجب على الشخص الذى يقوم بالتخمين ألا يخشخش العلب لأن هذا سوف يعتبر نوع من المساعدة الكبيرة من خلال الصوت .

- تدريب مائل باستخدام الفناجين البلاستيكية والتي تحتوى على مقادير مختلفة من الماء . وأنت معصوب العينين قم بترتيبها حسب الوزن . مرة أخرى ابدأ بالاختلافات الكبيرة حتى تصل إلى الاختلافات الصغيرة .

وأخيراً هناك تدريب خاص باللمس وهو أسلوب للاسترخاء المؤكد فى الفصل الخاص بإطلاق المتاعب .

التذوق والشم : وهاتان الحاستان مرتبطتان تماماً لدرجة اعتبارهما متلازمتان ، ولكى أكون دقيقاً فإن كثيراً مما نعتقد أنه تذوق يعتمد بشكل كبير على حاسة الشم عندنا وتوجد أدوات التذوق فى الفم وهذه البراعم يمكن أن تكتشف القليل جداً : ملح ، فلفل ، خل ، سكر ، مواد لاذعة وليس الكثير من دون ذلك ، وما نلاحظه بالفعل فى الطعام والشراب - بعيداً عن الأنسجة - يكون غالباً من خلال خلايا الشم فى تجويفات الأنف العليا ، فعندما نصاب بالبرد يصبح الطعام " بلا طعم" ليس لأن براعم التذوق تأثرت - فما زال بوسعنا أن نتعرف على الحلو والمالح واللاذع ، إلخ - ولكن لأن البرد يصيب بالورم التجويف الأفقى فوق خلايا حاسة الشم ويجعل نشاط مؤثرها رطباً مثل المكتشفات التى تسمى فلاجيلا والتى عادة ما تكتشف أشياء مثل نكهة الدهون المقلية ، ورائحة اللحم المشوى والثوم فى صلصة الإسباجيتى . إن الروائح هى ما نفتقده .

وفى الحقيقة فإننا قد نتأثر بالروائح قبل وقت طويل من معرفتنا بأننا نشم رائحة
أى شئ . ومع كل حواسنا بدرجات مختلفة فإن الحافظ لابد وأن يكون ذو حدة معينة
قبل أن نصبح مدركين له ، وقد يصل إلينا على مستوى غير مقصود بدون وعى منا ،
ولكى نعود إلى صوت اللحظة فإنه يمكننا أن نجد حجرة هادئة لدرجة اعتقادنا بعدم
سماع ضجة على الإطلاق ، ولكن جهاز تسجيل حساس سوف يجد المكان ينددن
بالأصوات . ويمكن للميكروفونات الحساسة لأذنانا أن تلتقط الأصوات ولكن لا ترسل
الإشارات إلى الوعى عندنا . ويبدو الأمر كما لو أن المعلومات قد أرسلت إلى المحطة
الفرعية لللاوعى ، والنتي تقرر عدم إزعاج العقل الراعى المنهك بمعلومات تافهة . وأى
صوت تلتقطه الأذن ولا تسمعه أنت عن وعى يطلق عليه "دون الوعى" ويسجل بشكل
لا يمكن محوه فى اللاوعى ، وقاطنى المدينة الذين أصبحوا بدون وعى معتادين على
القرقرة المستمرة للمرور البعيد ويصيبهم الرعب أحياناً إذا مرت بهم ليلة صامتة بسبب
الغياب المفاجئ لضجة اللاوعى "غير المسموعة" المعتادة عندهم فى خلفيتهم .

إن مدى إدراك اللاوعى لحواس الشم أكبر من ذلك الإدراك المتعلق بالصوت ، ومن
المحتمل جداً أن الروائح تساعد فى تحديد جزء كبير من قراراتنا فى العلاقات
الشخصية ، وكثير من كيفية تأثيرنا فى بعضنا البعض ، والأماكن المفضلة للذهاب
واختيارنا فيما نفعله حرفياً أو إبداعياً يعود إلى تأثير حواس الشم . وكثير مما نطلق

عليه الكيمياء الشخصية ، في الحياة الفعلية وعلى خشبة المسرح هي ببساطة كيمياء :
ويعتمد الأمر كثيراً على كيف تفوح رائحة بعض الناس للبعض الآخر .

وفي الحياة اليومية فإن الإيقاظ المتعمد لحاسة الشم عندنا لا يقوم فقط بإثراء ذاكرتنا الواعية واللاواعية بالخبرة المتشابكة والمتجددة ولكن يساعد أيضاً في التغلب على ميلنا نحو العجز عن مقاومة الهراjes والذي نوقش من قبل . وبالنسبة للممثل يجب ألا تكون هناك حدوداً للحساسية ، فإن القدرة على تدريب الأنف الحساس تعتبر أساسية في الأساليب المحافظة (ستناقش في الفصل ٣١) لذاكرة الحس ، ذاكرة العاطفة، الإثارة الجمالية ، الممارسة وأشياء أخرى . وكما نتعلم أن نعرض أنفسنا أكثر وأكثر للعالم الذي حولنا فلا بد أن نتعلم مهارات اختيار واستعمال ما نكتشفه . والتدريبات التالية على التذوق والشم لابد أن تزودنا بخبرات تعلم سارة تستمر معنا مدى الحياة.

هيا نتناول وجبة رائعة بوسعنا نحمل ثمنها ودعنا نسجل كل إحساسات التذوق - مالح ، حلز ، لاذع ، مرير ، الخ . وكل إحساسات النكهة في الأطعمة المطهية ، التوابل ، الأعشاب ودرجة الإنجاز . ما هي المحتويات ، المقادير ، طرق الإعداد ؟ وبعد ذلك - راجع مع الشيف إذا استطعت أن تجد شخصاً يرضى بكشف أسرار المطبخ .

والاختبار الأسهل هو أن ترتب ستة أو نحو ذلك من الأوعية الصغيرة كل وعاء به ملعقة من التوابل أو الأعشاب . ابدأ بشمها وعينك مفتوحتان وناقلا كل رائحة إلى

الذاكرة ، والأذن وعينك مغمضتان خذ وعاء وخمن ما هو وافتح عينك للتأكد. يمكن ممارسة نفس اللعبة مع العطور ، والصابون ، وأدوات التجميل . ويمكن تأدية تدريب مشابه فى تلوق أنواع مختلفة من الشاي ، والبيرة ، والخمور والمشروبات . خذ عينة وقم باستنشاقها ومضغها وحركها قريباً من مقدمة ومؤخرة لسانك ثم الفظها وجفف فمك جيداً بالماء ثم اختبر العينة التالية . كم عدد المرات التى تستطيع أن تتذكر فيها وتتعرف وعينك مغموضتين ؟ مارس التعرف على الروائح فى الشوارع والمطاعم والمحلات والمصاعد والمباني العامة والقطارات ، والسيارات إلخ .

حاول أن تنمى إدراكك لعبير الآخرين ، فكل الناس لهم رائحة طبيعية تزيد منها الأطعمة التى نأكلها ، والصابون الذى نستعمله ، والبيئة التى نعمل فيها إلخ. وأحياناً ما نرى الناس وهم يعكسون عداوتهم نحو أول شخص يقابلونه وهم غير مدركين بأنهم يستجيبون لأقل رائحة تصدر عنهم . وعادة ما تحدث مثل هذه الاكتشافات بلا وعى ، غير أن الشخص الذى يشم جيداً ربما يتعرف عليها ، بالضغط مثلما تستطيع تعلم التعرف على الأشخاص من أثار أقدامهم أو من لمس جلودهم ، كذلك يمكنك وأنت معصوب العينين ممارسة التعرف على زملائك من خلال تذكر رائحتهم . وبقليل من الممارسة يمكنك حتى التعرف على وتسمية المكونات التى تصنع رائحة معينة لكل شخص تقابله .

لذلك لو أن العلاقة على خشبة المسرح متوترة إلى حد ما ، فهل يمكن لهذا الحس أن يكون له دور ؟

الفصل التاسع

من الحقيقة إلى الخيال

دعنا نهرب من كل تلك المثيرات الحسية الحقيقية لفترة من الوقت ونهتم بالمشاعر والخيال . هيا نسافر إلى أرض الأحلام بالطائرة . وعندما نربط أحزمة الأمان قد نتأمل الأشياء العجيبة التى قد غر بها الآن من خلال سحر التمثيل ، لكى نظير بخیالنا وراء قيود الحقيقة ، لكى نحلق ونزور أماكن مفصلة حسب أحلامنا . ومن بين هذه الأحلام قد يكون القليل مما تخدم الذات مثل الشهرة والثروة وبالطبع التناقض الخالد : يترك الحقيقة خلفنا ، قد نجد ونحتضن "الحقيقة" النهائية .

وبينما نحن نحلم ، نجد أن الطائرة قد أقلمت بنا وسافرت قليلا والآن نحن قد هبطنا . ولكن ما هذا ؟ يبدو أننا نعود إلى نفس المطار الذى غادرناه . هل يعنى هذا أننا ملزمون بالحقيقة للأبد ؟ وماذا عن خيالنا ؟

للأسف فإن الحقيقة مقدر لها أن تكون فى صميم عملنا ، حتى عندما نعمل مع الفانتازيا ، والفانتازيا - الاستعداد الواعى للارتباطات أو الاستعدادات الأكثر تلقائية للخيال والإبداع - هذه الفانتازيا تعمل غالباً على بنك الحفريات عندنا . تأمل : ماذا نستطيع أن نتخيله ويمكن أن يؤثر فينا ؟ الاستلقاء على رمال ساخنة على شاطئ . يحركه النسيم العليل ؟ عنكبوت يمشى على وجوهنا ؟ أليست هذه مفاهيم عاطفية لأن الأشياء الحقيقية سوف تكون عاطفية ؟ أليس معظم ما نتخيله قائماً على ما مررنا به

من تجارب أو سمعنا عنه ؟ والموضوع هنا هو أنه إذا كان ما نقابله حقيقى وقد أثر فينا عندئذ فإذا ذاكرة ذلك الشيء يمكن أن تؤثر فينا بشكل مماثل .

وهناك موضوع آخر . عندما تقع الأحداث مع بعضها فى الواقع ، فإنها تقع كحادث أو تجربة ثابتة ، والطريقة التى تحدث بها هى الطريقة الثابتة . ولكن عندما ذاكرتنا أو خيالنا تجمع بين الأحداث فإننا نستطيع أن نمدها ونسحبها ونضيف أو نترك جزئيات كما نريد . والطريقة التى نفسر بها ذلك الإعداد الخيالى يمكن أن تؤثر فينا بشكل فريد مثلما يحدث مع الخبرة الحقيقية .

وهناك نقطة أخرى . فإن قنوات (المثير - الاستجابة) لا بد وأن تعمل تحت أي تأثير يحدث، وهذا معناه أننا لن نعتقد نكهة الطهى لو أن البرد الشديد قد أغلق حاسة الشم عندنا ، وإذا أمسكنا أنوفنا فإننا لن نشم رائحة الزبالة ولن نشم رائحة الزهور أيضاً . لذلك فإن إحدى أفضل الوسائل للتأكد من أن هذه القنوات مفتوحة وبشكل ثانوى إحدى أفضل الوسائل على التدريب للإبقاء عليها مفتوحة هو أن نعرض أنفسنا إلى مثير حقيقى ونسمح لأنفسنا بأن نستجيب بحرية . وحتى ما قد نشير إليه كإبداع فنى يعتمد على الانتطاعات المختزنة ، بالطبع مثل الاستنتاج العلمى ، وإحدى الإسهامات الرئيسية التى تميز العالم عن الفنان هى أنه بينما يقيس العالم كل الخبرة الجديدة بما "يعرفه" بالفعل. فإن الفنان يستطيع مزج خبرات من كل أنواع الأجزاء - منطقية أو نحو ذلك . فهو يقيس الخبرة الجديدة على نفسها وأكثر من ذلك فى مكان ما . ولذا فهى هناك . وقد نتصور بأننا ما نتخيله سوف يستمر فى الارتباط بالمثير الحقيقى،

وبينما قد يوجد دليل بأننا قد نولد ونحن نتخيل بعض الأشياء ، فإن الخيال بوجه عام لا يعمل فى فراغ ، بل يجب أن يكون هناك انطباعات حسية يعتمد عليها . وهناك عديد من الطرق بها يعمل الخيال وفقاً للمثيرات الحقيقية ، وللمدى الذى إليه توجد هذه الطرق ، فإننا نملك أساليب دافعة متنوعة مرتبطة بهذه الطرق . وكوننا لانرغب فى توقع دراسة مفصلة للأساليب الدافعة فدعنا فى هذه اللحظة نقول ببساطة أن الخيال قد يعتمد على :

١- الحقيقة نفسها . مثيرات حقيقية .

٢- حقيقة مشروعة . حيلة الوهم .

٣- الحقيقة المتذكّرة . الخبرة المستدعاة فى عين العقل .

٤ . الحقيقة المزلفة . مزج للأجزاء المختزنة .

٥- أشباح الحقائق . حقائق متذكّرة استدعت إلى الحاضر ذاكرة "واقعية" نشطة وتعنى هلوسة .

كيف نزرع خيالا أكثر نشاطاً ؟ دعنا نبدأ بالمثيرات الحقيقية ونعمل عليها بخيالنا طبقاً للصيغة التى نادى بها عالم النفس يونج فإن وظائفنا الحسية والبدئية تكون على نفس الخط وهكذا يبدو الأمر بأننا نبدأ الحفر بالعشور على شئ ما حسى وبعد

ذلك الحصول على الوظيفة البديهية للمشاركة . تذكر أن البديهة هي بيت الحمام الذي فيه يوجد الخيال ، والذاكرة ، والإبداع ، والفانتازيا ، والروحانية ، والغريزة وحتى الحس الباطنى .

هيا نؤدى تمرينا فى شعب الحقيقة . عند هذه النقطة فإننا نستخدمه فى المساعدة على تنشيط خيالنا . وفيما بعد ونحت تأثير الأساليب الدافعة سوف نشير إلى هذا بالإسقاط الحسى لتجميل المشاعر . دعنا نأخذ علبة كبريت ، علبة فيلم فارغة أو شيء ما صلب بسيط وصغير يمكن وضعه فى يدك . اجلس وأنت مستريح إلى المنضدة واضعاً ذلك الشيء عليها أمامك . انظر إليه ، ولا تلاحظ كل خواصه البصرية . اطرق عليه ولاحظ الصوت . تتبعه بأصابعك وفى هذه الأثناء خذ عينة النسيج وأثقل الوزن والتوازن .

والآن باليد التى لم تكن تعمل خذ الشيء من على المنضدة واخفيه بعيداً عن البصر . ابق بصرك حيثما كان وحاول أن تجعله يظهر مرة أخرى . تتبع بأصبعك أين كان وانظر إذا لم تستطيع استرداد النسيج على جلدك . ابق أصبعك حيث تعتقد أنه كان أعلى الشيء ، وأنت ثابت الآن بتلك اليد الأخرى أعد الشيء إلى مكانه بالضبط . هل أصبعك الذى قام بالتخمين قد وصل إلى أعلى الشيء ؟ هل أسأت تقدير حجمه ؟ حاول مرة أخرى العملية برمتها .

هل تستطيع من وقت لآخر أن تلمح شعب ذلك الشيء عندما يكون قد أزيل ؟ هل بوسعك بشكل عارض أن تحس بلمسته على أصابعك ؟ مجرد قليلاً ؟ حسناً ! حاول

مرة أخرى ولكن هذه المرة حاول أن تلتقط الشبح بدون سحقه أو إسقاطه . أدر الشيء وضع الشبح فى مكان مختلف ثم ضع الشيء الحقيقى فى نفس المكان ، راجع ؟ والآن فإن بعض المواهب الاستثنائية قد تبدأ فعلا فى رؤية ولمس الإسقاط الحسى . وأمامك فإن عقلك قادر على خلق صندوق وأيا شيء آخر فى البداية فى مضيات بسيطة ويمرور الوقت بثبات أكثر .

وينبغى أن تكون تلك الأشياء قادرة على التأثير فيك كما لو أنها كانت حقيقة ، وفى البداية أكثر لأننا سوف نندهش من عجائب سحرنا . وبعد فترة نستقر وسوف يؤثر فينا ذلك المثير بشكل طبيعى . وإلى المدى الذى يصلح فيه هذا معك فإنك الآن تستجيب للمثير المتخيل .

ولهؤلاء الذين قد يجدون بعض النجاح مع هذا التدريب ، دعنا الآن نصقل لعبة الإسقاط الحسى هذه ، وهنا نضم قوانا مع بيكاسو ودالى . دعنا نجذب الشبح قليلا ونمدد اللعبة ونراها ونلمسها ونلتقطها وبعد ذلك دعنا نسوى اللعبة ثم نثنيها ونوسعها ونكمشها . ابدأ بشيء آخر ولكن أضخم وصندوق صغير . اكمش الشيء الضخم حتى يدخل فى اللعبة الصغيرة التى وسعتها من قبل .

قم بفحص مجال كامل من المثيرات الحسية ودع خيالك يؤدي ألحانها معها ، وقد لاتذهب بعيداً (إلا إذا أردت) كروية عقاريت تخرج بشكل تلقائى من زجاجات خيالية، ولكنك تستطيع تحويل روائح الزبالة إلى عطور . وقد اعتادت فرقة من الممثلين

الفقراء أن تحتشد فى أحد الأدوار العليا الباردة فى ليالى الشتاء فى نيويورك، وهناك يحتشدون فى دائرة مستحضرين فى ذهنهم شاطيء ميامى الدافئ حتى يتفرقون.

وليس هناك شك فى من سيقدر أن كل هذا يعتبر نوعًا من الجنون : فلا يمكن أن يتم من قبل أناس ذو عقل سليم . ولكن أليس الموسيقيون يحولون نداءات الطيور وضجة المرور إلى موسيقى ؟ ويستطيع الرسامون أن يأخذوا زوايا المنحنيات والعكس صحيح . أو يلتقطون عدة زوايا للرؤية فى وجه واحد . ماذا يستطيع خيالك فعله مع الحقائق ؟

لاحظ أننا بدأنا بالأشياء الحقيقية وانتقلنا إلى الفانتازيا وباستطاعتنا أن نبدأ من الجهة الأخرى ، ولكن أمتنع نفسك وقتًا مع الطريقة الأولى ، وفيما بعد يمكننا أن نبدأ بالفانتازيا ونملأها بالمادة ، ويمكن أن يتم هذا بالقلم والنوتة ، الألوان أو بالطمى . تأمل صورة ، شكل أو تصميم ، والآن جسده بالرسم والتلوين أو عمل نموذج له ثم مارس ومارس ومارس .

وكتبرين مستمر حاول أن تتذكر انطباعات حسية عشوائية : نداءات الطيور ، ضجة المرور ، أشياء بصرية ، روائح ، أشياء ملموسة . وفيما بعد حاول أن تستعيدھا ، أولاً فى ذهنك ثم أمامك أو فى متناول يدك أو فى الفراغ الذى حولك ولا تنسى أن تصرفھا عندما تنتهى .

ولكن من فضلك : هذا لا يعنى أنه من الآن فصاعدًا يجب أن نشرع فيما هر فقط متصل بالهلوسة ! ولا يعنى هذا أيضًا أنه إذا لم يمكنك الهلوسة فلا يمكنك التمثيل ! لا !

فأساسًا كلما استطعنا الانغماس تمامًا في مثير خيالي أصبح من السهل على الوظائف الأخرى أن تنظم . بالضبط تمامًا مثلما الحال عندما نستوعب تمامًا مشيرات حقيقية فلدينا أكثر لتفكر فيه ونشعر به ونتخيله ، إن الإسقاط الحسى يمكن أن يكون مؤثرًا جدًا .

وعندما تشارك نستدعي كل هذه الوظائف ، فإننا نغلب نحو التألق ، ومع ذلك فإن الكثير من اللقاءات قد لا تحتاج كل هذا فعالها اثنان أو نحو ذلك يكفى ونحن أحرار في تقييم المثير مخيلاً وأيضاً عاطفياً (ذلك كرسى بمسند . كيف أعجبك ؟) أو أن المثير قد يحدث ارتباطات خيالية . (هذا الشيء دافىء ، والذي يذكرنى . هناك بعض الأطفال الباردة في الحجرة الأخرى) ومن الممكن أن نتقدم في حياتنا مستخدمين حواسنا وعقلنا فقط . (هذا الشيء ملمسه دافىء ومن أبعاده وألوانه ووزنه إلخ . فإننى استنتج أنه سخان ، وقفة تامة) أو الحواس ووظيفة اللمس (ملمسه دافىء . أحبه) أو البديهة والعقل (معظم المنازل بها سخانات ، أعتقد أننى أعرف كيف يمكننا الدخول إلى ذلك المنزل حتى نحصل على بعض الدفء) . أو البديهة والشعور (معظم المنازل بها سخانات ، أليس رائعاً أن نعيش في إحداها !) .

ومع كل الوظائف والتي في وسعنا استخدامها فإننا نستطيع استدعائها كلها أو التأكيد على تلك المرتبطة بشكل أكثر بمشكلة ما . ولكن على الأقل فإن الأدوات فى أيدينا حتى نختار منها ولذا لكى نوظفها جميعها يمكننا القول بأن هذا الشيء دافىء

ومن الواضح أنه سخان . هناك بعض الأطفال الذين يشعرون بالبرد في الحجرة التالية .
أليس لطيفاً أن ندفنهم ؟ هل احضرهم هنا أو أخذ هذا السخان إليهم ؟

وعندما يكون للخيال علاقة بالحقائق فليس هناك حدود فيما يتعلق بكيفية سحب
هذه الحقائق أو إيجاد تطبيقات لها . لقد علمنا بيكاسو الكثير .

الفصل العاشر

الوظائف الحسية

دعنا نفحص الوظائف الحسية عند يونج بالتفصيل ، جميعها باستثناء الروحية ، وبينما قد يكون هذا شيئاً مهماً فإن چانك قد اقترح أن أصول هذه الوظائف قد تورث تماماً عن طريق العقل اللاواعي المتراكم . ومثل هذا الموضوع سوف يتعدى حدود هذا الكتاب وسوف نقرب منه قليلاً مع ذلك عند مناقشتنا للأساليب الحافزة . وأيضاً دعنا نؤجل مناقشة الغرائز حتى ندرس المشاعر .

أولاً : الذاكرة - الاستدعاء الواعي للاتطاعات المتصلة عندما تحدث كلياً أو جزئياً ، ولكن حدث مترابط ، ما تناولته على العشاء الليلة الماضية أو تلك النكتة التي سمعتها . وقد نتذكر أو لا نتذكر كل التفاصيل ولكن تلك التي نستدعيها تنتمي إلى الخبرة الفعلية .

الحيل : ذكريات متفرقة غالباً لا يربطها منطق متماسك ، انطباعات غير متصلة بدون روابط بينها بالضرورة ، نزوية وغالباً ما يشار إليها بالأفكار الطائشة . على سبيل المثال أثناء التكرار قد يقول الممثل "لماذا لا أقوم بهذا العمل هنا" بالرغم من أنه قد يكون غير متصل تماماً بالمشهد ، ومن ناحية أخرى إذا أحببنا العمل فقد نفكر في طريقة نعمله بها حتى يكون متصلاً وهذا ما يمكن أن نطلق عليه :

الإبداع : الانصهار المتعمد للعناصر الخيالية فى خلق وحدة كاملة .

الإلهام : وهو مشابه للإبداع فيما عدا أن العملية تتم بلا وعى . فعندما ننام فإن العقل الواعى فقط هو الذى يتوقف عن العمل أما العقل الباطن فيظل يعمل ، ولذا إذا كنت تفكر ملياً فى مشكلة عند النوم ، فمن الممكن قاماً على العقل الباطن أن يجمع شتات من هنا وهناك فى ذلك المخزن الهائل للعقل ويستيقظ على "وجدتها" . وطبعاً فإن المرء لا يحتاج لأن يكون نائماً حتى يلهم . بالضبط مثلما قد تكون متيقظاً كلية . وفى أى حدث فمن المحتمل جداً أنك لن تعرف كل المكونات التى أتت مع بعضها لتعطى الإجابة ، نعم فيما بعد قد تفكر وتتأمل فى سبب هذه الفكرة المفاجئة ، وأحياناً قد تكون دقيقاً .

البديهية : كيفية المعرفة الكامنة بداخلنا . إجابات أو عادات جاهزة لمعظم المناسبات . وكثير من البديهية يولد معنا : كيفية معرفة النص ، الإمساك بشيء ، وتتمتع الأشياء الوامضة ، كلها لا تحتاج أن تعلم . وهذا يقع فى نطاق الغريزة . والآن دعنا فقط نعرف الغريزة وهى الأساليب والدوافع الكامنة . إذن فأتساءل سيرانا نلتقط مدى كامل من كيفية المعرفة ، وهذه تتضمن السلوك المهذب "أنماط الكلام" ، واتخاذ الوضع ومثل ذلك وهنا قد نكون برئين بخصوص العملية التعليمية فكثير من نوعية المعرفة البديهية موجود بلا وعى . والممثل الذى يولد فى خلفية المسرح قد يكون حقيقة خبيراً بالفطرة .

ولكنه ربما قد يكون تعلم بالمحاكاة ، بالتدريس المبهم أو غالبًا بالأزموزية .

وهذه نعمة ونقمة ، فلو كنت تعمل مع ممثل قدير يتمتع بتلك النوعية من البديهية وسألته كيف يعمل فمن الصعب عليه عادة أن يعطيك تفسيراً . وهكذا الاعتراض الشائع "لا يمكنك تعلمه ، فأما قتلكه أو لا . أنت مولود به" هل ولد موزارت وهو يعزف بأصابعه على الحبل السرى ؟ وهناك طريقة أخرى لغرس البديهية ، من خلال التطبيق الواعى . والأساليب فى هذا الكتاب ، إذا ما أخذت ، لبعض الوقت قد نتوقع أن نستدعيها بطريقة واعية . ولكن بعد استخدامها كثيراً يأمل أن تصبح بديهية ، وبعد ذلك فإن المرة الواحدة التى نبحث فيها عنها بطريقة واعية قد تكون عندما نتعرف على أداء سىء فى مكان ما . والأمر يشبه قيادة السيارة . فالتعلم كان مقصوداً وواعياً بدرجة تكفى للنجاح فى الاختبار ، ولكن مع الخبرة تصبح القيادة ذر أمر ثانوى . ولكن إذا حدث عطل مفاجئ فى الفرائم ، فأنت تتخذ قراراً عن وعى . فرائم اليد ؟ تغيير السرعة ؟ تنزل فى حقل ؟

والمثال الأكثر اتصالاً هو عملية التكرار حيث يتم تذكر الكلمات الغريبة عند شخص ما والعودة إلى النقطة التى لا تحتاج فيها إلى التفكير بخصوصها عند العرض ، ويتوقع أن تسقط فى مكانها بطريقة بديهية وعندما يتم اكتساب التعود باستخدام العقل فليس البديهية هى التى تكون قد تأصلت ولكن العقل يقود البديهية أثناء اللحظات الصعبة عندما تخرج عن متناول أيدينا ، وحينئذ فإننا عادة ما نجد العقل متاحاً للإبداع .

وهذه العناصر اللاواعية التي نخسورها ونختلقها إلخ : هل باستطاعتنا إثراء المخزون لدينا ؟ هناك أربعة اعتبارات أساسية :

١- مدى الخبرة التي تعرضنا لها .

٢- عمق الخبرة التي استوعبناها .

٣- السرعة التي بها تمتدح الخبرةات .

٤- مدى قدرتنا على وصل انطباع بالآخر . الربط بين مختلف أجزاء المخ ، أى ارتباطات .

وفى المقام الأول فإن مدى التجربة هو الذى يحدد عدد الانطباعات التى نعتد عليها ، وكلما كان لدينا انطباعات أكثر كلما كانت الفرص فى الاختيار أكبر .

وثانياً : ليست كل الانطباعات عميقة ، ولكن كلما تعمق المرء أكثر كلما كانت النتائج أعمق عند استدعائها ، وهناك توجد كل أشكال النغم والرنين التى لا يجدها المرء فى مقابلة سطحية . وفيما بعد فى الجزء الخاص بالعرض ، لدينا الكثير مما نقوله فى هذا الصدد عندما نناقش العروض العبقريّة والملهمة .

ثالثاً : السرعة التى نسجل بها الخبرة . وقد كان موزارت يتمتع بمقدرة فائقة على التعلم بسرعة . وقد يضطر معظمنا لشق طريقه بصعوبة ولكن علينا أن نتشجع ،

وحتى لو استغرق الأمر منا وقتاً أطول في التعلم فما زال بإمكاننا التعلم وما يدعو للسخرية أن بطل التعلم والذي عنده عزيمة يستطيع أحياناً أن يترك خلفه من هو أفضل منه . وقد أشار إديسون إلى عبقريته بقوله "العشر إلهام وتسعة أعشار كد وتعب" .

رابعاً : القدرة على ربط الأفكار ربطاً متسلسلاً أى خفة حركة العقل وبدون هذه الملكة لا يبدو الخيال أكثر من نوعاً الانغماس في الذات . إن المصابين بالشيزوفرنيا عادة ما تنقصهم هذه المقدرة ولكنهم يتمتعون بقدرة خيالية كبيرة ولكن تنقصهم القدرة على ربط الأشياء بعضها ببعض .

هل هناك طريقة ما لتنقية هذه الملكات ؟ بالفعل نعم ! وسوف تجد أن كل مشكلة وأسلوب في هذا الكتاب تتطلب تطبيق العقل والخيال . هيا استخدمهم بإتقان . ولكن احترس من المطارق . إننا نذكر تكراراً بأن الممثل الجيد هو ممثل مفكر وعلى الأفضل يتمتع بسرعة البديهة . إن هذا الإبداع والإلهام هما أرضية كتاب المسرح والمؤلفين الموسيقيين والمخرجين والمصممين وحتى مندوبى الدعاية والإعلان . ومن المتوقع أن يكون الممثلون ذو فكر وبارعين في مهنتهم ولكنهم ليسوا مبدعين . وقد أخبرنى أحد المخرجين بأنه ينظر للممثلين كأطفال في سن الثالثة ، وقد رفع هيتشكوك السن إلى ثمانى سنوات .

ولكننا نختلف ! فإن الممثلين لابد دائماً وأن يلجأوا إلى خيالهم ، وإلهامهم

وإبداعهم ليحاولوا أن يعطوا معنا بعض متطلبات المؤلف أو المخرج أو كلاهما. ومزج تلك المتطلبات الاعتبارية فى الشخصيات والعلاقات بطريقة تجعل خطوط اليد الثقيلة للمؤلف أو المخرج تختفى فى جمال العرض .

وماذا يمكننا فعله أكثر بجانب ممارسة كل أسلوب فى الفصل ؟ يمكننا عن عمد أن نتحرك لرؤية ما هو أكثر . ومع كل ملاحظة نلتفت إلى أكبر قدر من التفاصيل كلما كان ذلك ممكناً . وهكذا فإننا نحمل خلايا المخ الكثيرة فى المرة الواحدة . جرب أكثر ، اقرأ أكثر ، ادرس الموسيقى ، اذهب إلى معارض الفن ، والمتاحف وكون هوايات . بمعنى آخر عن حياتك بعمق واستغل كل لحظة . واسترجاع هذه الانطباعات'العب لعبة التمثيلية التحزيرية . العب لعبة الصور الذهنية وممارس التفكير الجانبى . اخلق القصص وأحكى النكات . قم بالرسم . اخترع . ادرس الرياضيات والفيزياء . العب لعبة الاحتمال .

ثلاثة من هذه لابد من وصفها . أولاً ، لعبة الصور الذهنية ، ارسل شخصاً خارج الحجره ، وعندما يصبح فى الخارج فكر فى اسم شخصية ما معروفة حقيقية أو خيالية كنابليون مثلاً ثم نادى على الشخص وما يكشف فقط هو الجنس - ذكرًا . والأسئلة التى قد سألها الشخص للمجموعة واحدًا واحدًا ، لابد أن تنحصر فى "لو كان - ما نوع - يكون؟" على سبيل المثال "لو كان مهنة ، ما نوع المهنة التى يتخذها ؟" والإجابة يجب ألا تحدد مهنته الفعلية مثلاً "كجندى" أو "إمبراطور" . وقد يجيب عضو

المجموعة بأى تشبيه خيالى قد يختاره مثل "قامس" أو "يعمل لذاته" وقد يسأل الشخص التالى "لو كان شجرة فما نوعها؟" شجرة ضارة ربما أو شجرة بلوط" وهكذا . ويمكن استكشاف أى نوع من الصور الذهنية . الروائع والتذوق والفاكهة والطقس والملبس . ويستمر السائل حتى يعتقد أنه يعرف الإجابة . ويسمح له بثلاثة تخمينات . وما يجدر ملاحظته كم بشكل غير نظامى يحتاج السائل إلى أكثر من محاولتين .

التفكير الجانبي : تدريب للممثل وقد استخدم لعدة قرون قبل أن يأخذ شرعية بعدما وصفه أدوار دو بونو . حل المشاكل بالوصول إلى حل غير مألوف . كيف يستطيع مبرد الأطاير أن يعبر شلالا سريعا ؟ كيف يمكن استخدام كيس النقود لوقف فيضان حمام السباحة ؟

لقد انغمس الممثلون فى لعبات تفكيرية جانبية مثل تبرير الدعامات الاعتبارية . مثلا مجموعة من ثلاثة تتحد ويعطوا دعامات مفككة وغريبة مثل مرآة ، علبة كهربت وتذكرة قطار . وفى خلال دقيقتين أو نحو ذلك يجب أن يعدوا مشهدا يجعل كل من هذه الدعامات شيء أساسى فى الحل وما هو أكثر أنه يجب على كل واحد من الممثلين أن يبرهن على أنه مهم . وإذا امكن تأدية المشهد بشكل جيد بدون دعامات أو شخص ما فإن النتيجة تكون منخفضة .

وبالطبع فليس هناك حدودا لأنواع الارتجالالات التى يمكن أن يشترك فيها المرء . كلمة قاسية ، تلقائية أو ما شابه ذلك من مواقف ومشاكل أو بدلة تمثيل - والقائمة لا

تنتهى وكإمداد للخيال ، فإن هذا التطبيق يجب ألا يتداخل مع الارتجال كأسلوب
حافز. وهنا فإن أى تدريب خيالى سوف يفيد وهناك فإن الارتجال يكون أكثر تهذيباً
وعلى قدر احتياجات الإنتاج أو مسألة التمثيل .
إن تدريبات الخيال يحد منها فقط خيالنا .

الفصل الحادى عشر

تسهيل الكذب

هل ترى تلك البنت الجالسة هناك ؟ إن الملاحظة الدقيقة سوف توضح لنا أنها ممرضة. كيف يمكننا أن نعرف ذلك ؟ حسنًا إن وظائف معينة تحمل معها دلالات معينة، فعلى سبيل المثال لا تتوقع من عازف الفرقة الموسيقية أن يكون له أظافر طويلة . والآن هذه الممرضة . ما الذى نلاحظه فيها . شعرها نظيف وينسدل إلى الخلف وترتدى بلوزة بيضاء نظيفة مفتوحة من العنق وذات أكمام طويلة بها أزرار عند الأكمام ، وترتدى أيضًا بنطلونًا أحمر اللون وبدون جوارب وحذاء مستو من المطاط وساعة معصم رجالي مع قليل من الماكياج وتحمل حقيبة يد كبيرة قليلة .

ومن الواضح أن الشعر المنسدل للخلف هي عادة مفروسة عند الممرضات لأن الشعر حامل للجراثيم ، والحذاء المريح المستو ضرورى لساعات العمل الطويلة والممرضة واقفة على قدميها ، والبلوزة المفتوحة عند العنق والبنطلون الأحمر قد يكونا رد فعل عندنا للزى البسيط البعيد عن التجارة ، أما ساعة اليد الرجالي فهي مناسبة جدًا لعد نبض المريض من أى ساعة نسائية صغيرة .

الأمر بسيط ؟ ما عدا أنها ليست ممرضة ، فهي عاهرة ، فذلك الحذاء المستوي يسهل لها المشى فى الشارع ، والبلوزة المفتوحة عند العنق مغربة ، أما الأكمام الطويلة فهي تخفى علامة وخز الحقنة عند المدمن ، والبنطلون الأحمر لجذب الاهتمام ، والشعر

المربوط المتسدل إلى الخلف يمكن بسهولة أن يترك على حريته من أجل ترتيب حسي أكثر أما الساعة الرجالي فقد حلت محل الدفع ثقلاً .

ولذا فإنه يمكننا "إثبات" أن تلك الهنت بالضبط يحتمل أن تكون : معلمة ، عازفة ، فرقة موسيقية ، فلاحه فى جولة داخل المدينة ، باحثة اجتماعية ، محامية ، جاسوسة أو أى شىء آخر .

لاحظ ما فعلناه فقد بدأنا بملاحظات فعلية ثم فتننا الصورة الكلية (بنت جالسة هناك) إلى جزئيات ، وبعد ذلك حركنا مغزى كل جزء حركة دائرية ، ثم بقدر معين من الإيمان الذى لا يقاوم أمناً .

وأخيراً فالأمر يقوم على هذه التفاصيل الأخيرة ، لابد أن تؤمن ولا يهم إذا ما كان المفهوم خيالياً أو منطقياً فهو فقط بهاجمنا إذا كان القبول بالصدق المستسلم الأخير يجدى معنا . والباقي هو التعقل - اختراع عقيم أو خيال خام وفقط عندما يعمل الخيال وهو منظم بطريقة متكاملة عندئذ يصبح إبداعاً .

وفى حالة التمثيل فإن عنصر الإيمان يحول الفكرة المبدعة إلى عمل مبدع ، بمعنى قبل أن يتوقع منا الاستجابة إلى مثير خيالى فإن ذلك المثير لابد أن يوجد ، وبعد ذلك عندما تؤمن به فهو يؤثر فينا كما لو كان شيئاً حقيقياً .

وبعضنا يرى تلك الفتاة الجالسة هناك ، وعند إخباره أنها ممرضة ، يقبل الأمر تماماً . فلماذا التعب والحاجة إلى برهان عندما يكون الشخص الذى أخبرك معروفاً عنه

الصدق". فقد نقبل الكثير عند الإيمان ، وعند قبولنا نتصرف بشكل نسبي . وآخرين منا لا يحتاجون أن يخبروا ، فقد نختبر أنفسنا ونصدق أنفسنا ونستجيب بنفس الشكل. وعندما نصدق افتراضات كاملة (أنها مرضية ، وذلك الرجل تمساح نهري ، وذلك الولد متخلف) يصبح التمثيل سهلا . وهكذا يكون كثير من الممثلين رفيعي المستوى أما بالطبيعة أو التهذيب أنهم سذج ، ويميلون إلى تصديق أى شيء .

ولكن هناك هؤلاء الذين ربما قد يحبون تصديق أى شيء ولكن عاجزون عن فعل أى شيء . وهناك أوقات يستطيع فيها حتى الساذج أن يضح حقا فاصلا ، وبعد ذلك يصبح التمثيل صعبا .

وها هما ملاحظتان لمساعدتنا خلال مأزق الشك :

١- خصص . فتت "أى شيء" موضوع السؤال إلى مكونات صغيرة . فقد يكون أسهل فى الهضم وهو بمقادير صغيرة ، ولا تبحث عن تفاصيل تكون ضد حوارك . وإذا كان هناك شيء مقوض ولا يمكن تجنبه ، اعمل بجد أكثر فى لوى مفزاه لتدعيم جانبك، وعبر الوقت فإن وزن عدد الجزئيات سوف يميل نحو تأرجع اقتناعك .

٢- لو السحرية عند ستانيسلافسكى . فى الفكر الحديث يمكن تطبيق هذا كالاتي:- إننى اعرف أنها ليست مرضية ولكن لو كانت فإن هذا ليس ما كانت ترتديه وتجعله وتزين نفسها به والهدف من وجودها هنا كان من الممكن استنتاجه . إن "لو" هي

فتاحة علب جميلة ، خطرة أولى لها نتائج خطيرة ، قاطعة للشك الذى قد يقع فريسه له أى منا إذا توافرت الظروف المناسبة .

وهناك أساليب أخرى سوف نستكشفها لاحقاً . وإذا كنت ستصبح ممثلاً ، فمن الضرورى جداً أن تغرس في نفسك الصدق وتنقيه .

جرب كل التدريبات الآتية : رواية القصص ، الاحتمال ، الألعاب حيث نبيع أشياء لا نحبها أو أفكار لا نستحسنها . حاول تقديم أناس ذو تاريخ خيالى ، وقارن الفصول الداخلية بالمقدمات الطويلة وناقش فعلاً قضية فى حوار متخذاً الجانب الذى لا تستحسنه . احك قصة فيها تتابع ، وكل شخص يتولى من الآخر مزيئاً الرواية إلى أقصى حد .

دعنا نقبل بأن الممثل لابد وأن يصبح كذاباً كبيراً . إن أكثر الأكاذيب دقة ومعقولة هى تلك التى خدعت الكاذب أولاً . اضحك على نفسك أولاً يصبح الضحك على الآخرين مثل قطعة كيك .

ياله من سلاح خطير يمتلكه المحترفون والمخادعون منا . أليس ذلك هو السبب فى استئجارنا لعمل الإعلانات؟ ولا عجب فى أنه من وقت لآخر يتم اختيارنا لأهداف خاصة مثل الدعاية أو تجرى المحاولات لتحجيم سلوكنا . وليس هناك شك فى أن المدير الماهر لهذه المهارات لابد وأن يبقى على مسئولية أخلاقية صارمة نحو المجتمع وإلا يعد نفسه لقبول العقاب . إن الأسلحة النووية تعتبر لا شيئاً بالمقارنة بأكلوبة معقولة ومرتبطة جيداً .

الفصل الثانى عشر

السلطة

عندما سألت ذات مرة عن تعريف مختصر لـ "براعة الفن" ، أجابت الممثلة المسرحية الرائعة كاثرين دونهام "السلطة" . ولقد تناقشنا فى ذلك ، ولكن فى السنوات التى طرأت افترضت تلك الصفة أكثر وأكثر - مستوى من الأهمية فى تقديرى والذى تقريباً يجعلنى أريد الاستسلام . ليس تماماً ، ولكن تقريباً .

إن العظيمة كاثرين لو كانت تصف براعة الفنان عندها ، كان بإمكانها وضع مهاراتها حيث تكون سلطتها . وعندما كانت تصعد إلى خشبة المسرح فى جو من "وهو كذلك أبها الناس بإمكانكم الاسترخاء الآن . أنتم فى أيد أمينة " نادراً ما كانت تخلف وعدها وحتى لو كانت هناك هفوة مؤقتة فلم يوجد أبداً نقصان فى قوتها .

ولقد سمعنا عازفو البيانو الدراسين يعزفون مع كل نوتة وعبارة فى مكانها ، ولقد سمعنا أيضاً آرثر روبنشتين يعزف ربما مع مجموعة نوتات خاطئة . والطريقة التى تعامل بها مع النوتات هذه بدت وكأنها تؤكد على قوة وانسانية الإنسان . ولم تقلل أبداً من عزمه . من تفضل أن تسمعه ، الدارس أم روبنشتين ؟

ما هى السلطة / ببساطة إنها موقف يقول أنه لديك ألفة بالمهمة التى فى يدك . وهى بالضرورة لاتعد بعمل ناجح وعادة لاجتذب اهتماماً واضحاً نحو ذات الشخص .

فهى تركز على العمل الذى يجرى وتبدو وكأنها تقترح إن ما يمكن عمله سيستم بخبرة .

كيف ننجز السلطة ؟ هناك على الأقل ثلاث طرق مختلفة . واحدة من خلال إنجاز العمل بشكل متكرر يجعل المعرفة تكشف عن نفسها بشكل أوتوماتيكى .

وطريقة أخرى تتمثل فى فهم واستيعاب الأدوات المستخدمة فى حل المشكلة لدرجة أنه ، بالرغم من استحداث المشكلة ، يتم التأكيد على الاقتراب منها . والطريقة الأخيرة هى تضخيم ذات الممارس إلى الدرجة التى معها يخدع نفسه بنجاح فى التطابق مع الطريقتين الأوليتين . وقد لا يكون لديه أى خبرة عمل بتلك المشكلات أو حتى الأدوات ولكنه يشعر بالثقة لدرجة أن تلك الإغفالات تبدو وكأنها لا تقلقه . وهذا هو الحال مع كثير جداً من "الفنانين" .

وقد يكون من الأفضل لو أن هناك القليل من إشارة الإبهام إلى الصدر والكثير من السلطة المتصلة بالمهارة . إننى أفضل معرفة أن الجراح الذى يجرى لى العملية هو استاذ فى استخدام المشرط مهما تكن أخلاقياته بجانب السرير ، أو المدرسة التى درس فيها ، أو البلد الذى نشأ فيه . وهنا يوجد تناقض . فكلما يعمل الفرد بموضوعية أكثر ، كلما قد يجذب هتافاً أكبر وهذا بدوره يمكن أن يميل نحو جعل الممثل مهتافاً لذاته أكثر . وبعد ذلك لو يقرده ذلك نحو مشاهدة نفسه بغير ضرورة ، فأما يتدهور أدائه أو يجد أساليب أكثر مكرراً لكسب استحسان الجمهور . وإذا نجح هذا حينئذ ربما يوظف مهمة تعزيز الذات تحت تنكر معقول بالالتزام بالمرحبة وذلك أيضاً قد ينجز بسهولة

مع السلطة ولكن العامل فى لفت أنظار الكل يظهر بشكل متكرر أكثر من اللازم ولكن ماذا عن الممثل الذى يسيطر على أدواته ومازالت تعوزه السلطة ؟ من المحتمل أن انشغاله الكثير جداً بتناقضات ظروف عمله يقلل من شأنه ، ويجب ترك هذا الشك الدائى جانباً ، ربما يحذف أو يغمر مع الدليل الإيجابى للمهارة أو تتفوق عليه أساليب دافعة مختارة محوله بعيداً عن القلق بخصوصها : الرخصة ، الممارسة ، التأثير الموحد وربما دستة أو نحو ذلك من الأشياء الأخرى . وكتمثل ينبغي أن تستحوذ على السلطة التى تأتى من الشعور بالتأكد من نفسك كعامل .

ويشور السؤال ، كيف يصور المرء شخصية ليست متأكدة من نفسها ، ومازالت تحتفظ بالسلطة ؟ هناك فرق واضح بين الممثل غير المتأكد والشخصية غير المتأكدة. والممثل غير المتأكد يشك فى كيفية ذهابه لمواجهة الجمهور . أما الشخصية غير المتأكدة فهى تشك فى كيفية الذهاب لمواجهة البنت فى المسرحية . ويحاول أحدهما إخفاء خجله عن الجمهور والآخر عن البنت ، وهما يكشفان ردود فعل مشكالية مختلفة. فيما بعد مرة أخرى من فضلك .

والطريقة الأكيدة لتزود نفسك بالسلطة النهائية هى أن تتعلم كيف - المعرفة النهائية ، كلاهما فى الممارسة الصحيحة والنظرية الصحيحة . وهذا يشمل كيفية - المعرفة فى اختيار أنسب الأساليب الدافعة التى تساعد على الاسترخاء والاطمئنان عند الممارسين المهرة . والطريقة الأكيدة لا تولد من تركيبة فورية أو سحرية . والمخدرات والتنويم المغناطيسى هى أدوية مخادعة للشفاء من الأمراض . والسلطة النهائية تأتى

من معرفة كم وإلى أي مدى تعرف عملك جيداً . وبعد ذلك فإن أدواتك المركب بعناية لن
تدمره أحجار الطوب الطائرة والتي تستطيع تدمير براعة الفنان .

الفصل الثالث عشر

الأفعال والتكيفات

قال شابلقن "القلب والعقل : يا له من لغز" . ولكن من الطريقة التى كان يعمل بها فريما يميل المرء أكثر نحو اقتراح "القلب والعقل : يا لها من شراكة" . ففى هذا الجزء سوف نفحص "العقل" نصف هذه الشراكة ، وظائف التفكير عند يونج ، وفى الجزء التالى سوف نركز على "القلب" ووظائف الشعور" . إن مشاعر الممثل هى دوافعه ، لماذا يفعل ما يفعل . إن ما يفعله بفكر سلوكياته المختارة بتعقل ووعى وعن قصد هى أفعاله . إن القلب والعقل والشعور والسلوك المتعمد يشكلون شراكة تعتمد على بعضها بشكل متبادل وذلك بالنسبة للممثل ، ولكن من أجل الوضع سوف نبقاها منفصلة الآن .

إن بعض الأشياء التى يفعلها الممثل ليست مقصودة : أشياء مثل الشرب والبلع ، أو عملية المشى الفعلية ، فهذه الأنشطة تأتى تحت عنوان كيف تتكشف نيائنا ومشاعرنا بطريقة لا إرادية . ويمكننا أن نسمى هذه الأنشطة "تكيفات" أو ببساطة "شكل" وسوف نتعامل معها بعد لحظة .

إن الفعل ، كما نعرفه بالنسبة للممثل ، هو تعمد واعى ، مخطط ، يأتى عن إرادة - وليس أتوماتيكياً أو معتاداً ولكن مختاراً من قبل الممثل . وبالطبع فإن مشاعرنا تدفعنا ، ولكن ما نفعله نحوها يتطلب قراراً عقلياً . دعنا نقول إن شخصاً ما قد

أهانتنا ، وعندئذ قد تتأبنا عدة مشاعر : الشعور بالأذى والاستخفاف ، والاحتقار والغضب . وإذا غضبنا فعندئذ نواجه عدة خيارات : قد نقرر ألا نفعل شيئاً أو نرد الإهانة أو نقوم باعتداء جسدى أو نحول غضبنا نحو شخص ما (أو شيء ما) آخر أو نطلب اعتذاراً ، إلخ . وفى كل حالة فإن مشاعر الغضب لدينا هى التى دفعتنا ، وقد اخترنا عن قصد أن نفعل شيء ما بخصوص تلك المشاعر ، وسوف يكون الشعور بالتأكد ما نفعله للدرجة أنه سواء ابتعدنا أو لكمننا أنف هذا الشخص ، فسوف نفعله "بغضب" . وفى حياتنا اليومية لدينا خيار بسيط فيما يتعلق بالشعور ولكن لدينا عدد هائل من الخيارات فيما يتعلق بفعله نحوه . إن التصرف هو فعل وليس كائناً : نشاط وليس حالة . ويمكننا بطريقة مفيدة تسمية التصرفات بوضعها فى شكل مصدر للفعل النشط : البصق فى عينه ، ركل كلى ، الاتصال تليفونياً بحامى . وحتى "عدم فعل أى شيء" هو نشاط مقصود ، مختلف بشكل كبير عن "كونك غاضباً" . "كونك غاضباً" هى حالة ، شعور وهكذا ليس تصرفاً ولكن دافع للتصرف : الممثل الواعى دائماً فى تصرف ، حتى لو كان التصرف غير متطفل مثل "الاستمتاع" أو "الانتظار" .

حسناً ، كيف يؤدي عملاً على خشبة المسرح ؟ إن العمل المركب بشكل ناجح له أربع مكونات أساسية :

(١) لابد أن يكون الشعور معبراً عنه فى حركة . سوف نناقش توليد المشاعر كما فى الجزء الذى يتعامل مع الدافع ، ولكن فى نفس الوقت يكفى تذكر أن التصرف لابد وأن يأتى من شعور وأنه استناداً إلى طبيعة وقوة ذلك الشعور يطلق ذلك التصرف .

(٢) لابد من تنظيم الفكرة . إن اتخاذ قرار واعى واستخلاص تفاصيل ما يجب عمله قد يستغرق جزءاً من الثانية أو خمس دقائق ولكن لابد أن يقع التصور ، وأن تضع خطة قبل أن يبدأ نشاط التصرف .

(٣) لابد وأن يرتطم التصرف بشيء مختار ، وقد يكون الشيء شخص آخر (البصق فى عينيه) أو جماد (غلق الباب بقوة) أو معنى (العد إلى عشرة) أو ذاتى (عض شفتى) وقد يتطلب التصرف حركة أو صوت أو سكون أو ثبات مطلق .

(٤) لابد وأن يكون التصرف له هدف محدد بوضوح ، فالتصرف مصمم لإنجاز هدف : استثير محامى لكى يعطينى نصيحة بخصوص غرامة المرور التى وقعت على - والنصيحة هى هدفى ، وعندما يتحقق الهدف يكتمل التصرف ويحين الوقت للتوقف والانتقال إلى تصرف آخر . والأداء الناجح ، مهما قد يتطلبه ، بالتأكيد يحتاج إلى تتابع مستمر من التصرفات المحددة بوضوح سعياً وراء أهداف محددة واضحة ، وأحياناً فى صراع التصرفات مع شخص آخر يصبح من الواضح أنه قد فاز (اكمل تصرفه بنجاح والمجز هدفه) : وعندئذ أيضاً عندما يصبح من الواضح أنه ليس لديك أملاً فى الفوز بعد بذل قصارى جهدى ، وهذا هو الوقت للتوقف وتوفير جهدك لأشياء أخرى . ولكن مجرد الحقيقة بأنك قد حصرت نفسك فى هذا التصرف فقط يعطيك رصيداً تاماً للقيام بذلك التصرف .

دعنا نفحص تكوين وإكمال تصرف ما بتفاصيل أكثر : تأمل المثال المذكور أعلاه والذي فيه استشرت محامى . والذي حدث هو أنى قد أوقفت سيارتى لمدة ١٥ دقيقة فى منطقة يسمح فيها بوقوف السيارات لمدة ساعتين ، ولكن عندما عدت وجدت هناك تذكرة بمخالفة الوقوف بعد الوقت المحدد : وذلك هو الدافع ، فغضبت : وهذا هو الشعور المتحرك . ففكرت "لقد قرأت الباقطة بدقة ، وساعتى مضبوطة وليس هناك مراقب للمرور ، فهل هذه وسيلة لجلب عائد للشرطة ؟ وهل يعتقدون أننى سأقبل هذا بهدوء ؟ هل أساير الأمور أم أتصدى لها ؟ ما غرض الإصلاح عندى ؟ من يمكننى اللجوء إليه ؟ نعم إنه هو المحامى البارع والذي من تخصصه أن يضع إساءة استخدام القانون فى مكانه" : لقد كان ذلك تخيلاً . التقط سماعة الهاتف واتصل به : هذا اعتداء عليه ، الغرض من تصرفى ، ليس استدعاء الشرطة ، المحقق فى الشكاوى ، أو أخى الضخم ليعطى مراقب المرور علقة . ويخبرنى المحامى بأن أرسل إليه وصفاً مكتوباً للحدث ، يتضمن المكان ، والوقت ، رقم تسجيل السيارة ، إلخ : وتلك النصيحة هى الهدف الذى بحثت عنه من وراء تصرفى .

حاول هذا . أمام العاصفة ، أو أى مكان تستطيع ملاحظة الناس وهم يفعلون الأشياء ، ويسرعة ضع فعلاً لما يفعلونه ، وتحاشى استخدام فعل "الكينونة". ذلك الكبير خارج الحمارة يثير مشاجرة ، نعم فهو بلى . ولكنك مهتم بما يفعله وليس بكونه وبعد ذلك راجع الأربع نقاط فى القائمة ، كيف يبدو شعوره ؟ ماذا يبدو ويدور فى عقله ، هل يمكن أن يكون "هذا الرجل قد أذلنى هناك" أو "أننى أكره ذوات البشرية

الداكنة أو شهادته يتسم لصديقتي . وبعد ذلك فهو يبدو ضعيفاً لدرجة تجعلني أقبل التحدي و"لماذا ليس هناك حيث يستطيع كل واحد أن يرى كم أنا شجاع . ما طريقة الاعتداء على ضحيته المختارة : الكلمات ؟ الدفع ؟ وما هو هدفه : وهل ينجزه ؟ هل يحاول أن يخيف ضحيته ، ليرعبه ، ليضربه ، ليجعله يزحف ؟ إن كل واحد حيناً ومتيقظاً في كل الأوقات يؤدي تصرف ما ومع التدريب يمكنك تعلم التعرف على تلك التصرفات بدقة أكثر وأكثر .

وفى حياتنا اليومية فإن تتابع الأحداث عادة ما يسير على هذا النحو :
(١) الدافع . (٢) التصرف . (٣) الشكل . وفى المسرح فإن العملية عادة ما تعكس :

(١) الشكل كما فى النص : نتوقع النطق بالكلمات والقيام بالحركات .

(٢) التصرف والذى لا بد أن يستتبع من الكلمات والحركات .

(٣) الدافع أو ما جعل الشخصية تقرر أن تؤدي ذلك التصرف المعين .

ولنأخذ النص حيث تذهب الشخصية إلى الباب وتفتحه ، وتقول لأخرى "اخرج" ، وهذه العملية المستنتجة قد تكون بسيطة تماماً . ولكن عندما يقول رجل لشخص غريب والذى هى بنت جميلة" معك كهريت ؟" فهل يمكننا التأكد بأن تصرفه كان من أجل تسهيل تدخين سيجارة ؟ ألا قد يكون بناء تعارف ؟ أو فى رواية جاسوسية تقديم كلمة السر ؟ أو ماذا ؟

وهنا تدريب آخر فى التعرف على التصرفات . انظر إلى نص أى مسرحية ، واختار سطر واحد يحتوى على جملة واحدة ، وحاول أن تستنبط ما هو التصرف . انظر إلى ما حدث من قبل وما يأتى بعد السطر من أجل إشارات. ومن المحتمل أن تأتى باختيار واسع من التصرفات الممكنة ، ولا يهم الآن . خذ أحد التصرفات الممكنة واعمل من خلال تلك الخطوات الأربع . سهل ؟ لاتندهش إذا لم يكن الأمر كذلك . فهو يستغرق من معظم الممثلين سنوات من التدريب قبل أن يصبح التعرف على وتنفيذ التصرفات أمراً ثانوياً .

وأحدى المصاعب التي سوف تكتشفها هي كيفية تداخل التصرفات مع بعضها البعض . وصعوبة أخرى وهي كم من السهل أن نشئت بعيداً عن العمل ونجد أنفسنا نؤدى تصرفات عشوائية . إن القدرة على عزل جزء واحد من السلوك الإرادى هي مهارة مكتسبة . كن صبوراً ، سوف يأتى النجاح .

وهنا تدريب آخر فى ملاحظة النفس . ففى أى لحظة من اليوم عندما يكون الوقت مأموناً لفعل هذا ، اوقف كل شيء واسأل "ماذا أفعل؟" اعطيه اسم تصرف . و"ماذا مازلت أفعله؟" وهنا فأنت لست فقط تسمى تصرفاً ولكن يمكنك أيضاً محاولة تحليل العملية كلها المكونة من أربع خطوات .

اعمل لأن تصبح مدركاً للسلوك كأعمال . إن جزءاً من الإثراء فى مسرحيات شكسبير أنه جعل الأشياء الجامدة تفعل أشياء . القمر لم يكن ببساطة فى السماء فهو

كبر وشحوب و"تباطأت رغباتى مثل السيدة الكهلة أو الرجل العجوز" ونادراً ما كان يستخدم أى شكل من الفعل "الكينونة" عندما يكون من الممكن استخدام فعل حركة .

والآن فيما يتعلق بالتكيفات ، فهى جميعها تتداخل مع التصرفات بشكل متكرر . وأحد الأسباب الأولية أنها لا تتكون من الخطوات الأربع التى نجدها فى التصرفات ، كما أن خطوة الخيال الواعى مفقودة وربما تسعى وراء هدف محدد أو لا . وبعبارة أخرى ، تعريف معلمى فإن التكيفات هى أى شئ نفعله أتوماتيكياً . ويمكن تقسيمها إلى أربع أنواع :-

(١) طريقة الكلام والسلوك : وهذه تشمل الطريقة التى نتحدث بها ونقشى بها واللهجات ، والترنح ، والسرعة ، وصفات العمر ، والجنسية ، والعمل ، والانعكاسات المشروطة والأولية وحتى السعال والتجشؤ . وغالباً ما تكون هذه الظواهر جسدية ولكن أحياناً نرى نماذج من التكيفات العقلية فى الأشخاص المصابين بالوساوس والذين تسيطر عليهم أفكار معينة . والميل التلقائى للصلاة عندما يكون المرء تحت ضغوط أو دفع لمن إكسسوارات قد اشتراها صديق : وهذه أيضاً يمكن النظر إليها كسلوك غير مشجع .

(٢) تكيفات التصرف : وهذه عادة جسدية أيضاً ، صياغة التمهيدات المتعددة . فالتصرف "فتح الباب" يتضمن السيقان للمشى واليدين للامتداد ، الاستيعاب ، والحركة الدائرية والجذب . غير أنه ليست هناك حاجة لإخبار الأطراف "تحركوا بالقدم

اليمنى ، احفظوا توازنكم والآن الأيسر" فهو تصرف بشكل تلقائي فى خدمة العمل المقصود . إنها الوسائل التى بها يتم تنفيذ الأعمال وأيضاً الوسائل التى بها يستطيع المراقب أن يتعرف على ماهية العمل الذى من المحتمل أن يكون .

(٣) **تكيفات الشعور** : بالمثل فإن تجسيد الشعور هو استجابة جسدية . ومرة أخرى فقد تكون أحياناً غير مرئية ، فالتكشيرة والابتسامة ولغة الجسد عند الغيرة والشر والحنن - تقريباً كل شعور مرئى يمكن لمسه إذا استطاع المرء قراءة التكيفات التى تخبر بهذا . وحتى عندما تكون التكيفات رنيناً تلقائياً مثل الاستجابة إلى الغيرة بإظهار شعور من المرح تلقائياً وبالطبع فإن المرح يمكن قراءته على وجه الفرد ، وإذا نظر المرء عن قرب فربما يكتشف لمسة من الكشر خلف الابتسامة .

وحيث إن تصميم وتركيب كل هذه الأشياء تسهم بدرجة كبيرة فيما يجعل كل منا فريداً . انظر إلى المشاكل التى تجعل كل إنسان معين منا له سمات تميزه تمييزاً كاملاً . ومن الناحية المثالية فإننا لابد أن نضطر إلى تكرار كل ألم أو ضيق . والمثل النادر جداً هو الذى يستطيع فقط هذا ، ولحسن الحظ فإن الجمهور مستعد لتقبل صفات كافية لاعطاء المثل الاستفادة من الشك ، طالما أنه ليست هناك صفات خارجية لتقلل من اعتقادهم . ولذا فإن المثل ينبغي على الأقل أن يعطى علامة كبيرة عن صفات الشخصية ويكون متأكداً من تنقية الأنواع الأخرى . فكيف يمكننا ذلك ؟

أولا لابد أن نقرر ما هى التكيفات لتلك الشخصية وأى منها سوف نهتم بها .

وهذا يمكن أن يكون من الملاحظة والتخيل أو التدريس وبعد ذلك نستمر عن عمد ونحاول إبراز هذه : الترنج ، اللهجة وهكذا . وهذا قد يتطلب التدريب وكثير من المحاولة والخطأ . وأخيراً نكررها إلى النقطة التي تصبح معها أمراً ثانوياً كما نفعل مع النص . وعملية التعود هذه قد دفعت كثيراً من العائلات إلى الحافة بينما يؤدي الممثل المقيم إشارات لهجته والواجبات الأخرى على أصدقائه المحبوبين العاجزين . إن التعود قد يحتاج كثيراً من الواجبات المنزلية .

وبعد ذلك عندما تصبح الأجزاء المتفرقة تلقائية بحق يستطيع الممثل حينئذ أن ينطلق ويركز على تصرفاته . والتكيفات بما فيها الحوار لابد أنه يقع بشكل طبيعي في مكانها . ولو كان ذلك دائماً هكذا ، فإن بعض الممثلين مازلوا يتذكرون كلمات بعد افتتاح العرض . ومن الناحية المثالية ففي أثناء الأداء لابد على الممثل ألا يشغل نفسه بالتكيفات إلا إذا حدث خطأ . وبعد ذلك يصبح تثبيت التكيف تصرفاً مؤقتاً . ويمكن رؤية أن أي انتباه نحو تنفيذ التكيفات لابد أن يجعله تصرفاً . وبساطة فإن كونك مدركاً بأن تكيفاً ما يحدث أو حدث ليس هو نفسه كجعله يحدث . وهكذا بينما تنتبه للعمل في ذلك التكيف أثناء التكرار فإننا في ذلك الوقت نؤدي تصرفات بالفعل . ولكن أثناء العرض ، فإن الإظهار المتعمد للتكيفات قد يرى كأنه ذاتي وعلى أقصى تقدير تأدية لتكيف الفرد . ومثل الترنج المتعمد والظن بالسكين وإخراج الصوت أو اتخاذ وضع . وهي تستطيع أن تجعل الأداء مظهرياً ، مبدعاً أو غير لبق مثل الممثل تحت التدريب وهو يقرأ سطره .

إن التكييفات الحكيمّة تعطى الشخصية أصالة ومعقولية وإثراءً وسموًا وأبعادًا ليست واضحة ، ويمكن أن تصمم كملاحظات مستمرة أو تعليقات مستتيرة مثل شد شخص من أذنه أثناء الرد على سؤال صعب . ويمكن أن توفر نصًّا فرعيًّا بإظهار المشاعر المختفية ، مثلما الحال عند القيام بعمل ما للاطمئنان ، فإن الشعور المكبوت قد يكون الغضب ، ولذا فإن الغضب يمكن إظهاره على الجسم بتقطيع الأوراق التي على المكتب (من منا قد انهك في نشاط عابث وهو على الهاتف؟) أو إظهار تصرف تكميلي مثل الإمساك بجريدة نحو الوجه لتنفيذ ذلك التصرف "لتجنب المكافحة" بينما التصرف الرئيسى يمكن أن يكون "التعاطف" مع زوجته عندما فاتها أوكازيون الأحذية. (المكملات والأساسيات تكشف عن نفسها فى الفصل ١٦) .

وبدون الرغبة فى التنبؤ بالفصل الخاص بالتشكيل ، فهناك كلمة لابد أن يقال فيما يتعلق بالمكياج وملابس التمثيل . وبينما تساعد هذه العناصر فى كشف الشخصية جسمانيًّا ، فإن المثل عليه ألا يضطر إلى التدريب عليها . وربما قد يكون واعيًّا بتصميمها ولكن لا يتوقع منه أن يقوم "بأداء دور" مكياج أو بدلة تمثيله ، ومع ذلك فعليه أن يتعود على السلوك الذى يتماشى معها ، والمشى مثل راقص الباليه العظيم بينما هو يرتدى زيًّا يشبه ذلك الذى يرتديه الجندي المغامر أو اظهار سلوك من يتفاخر بقوته الجسمانية وهو يرتدى ملابس ربة المنزل ، كل هذا يمكن أن يكون مادة تأخذ منها الكوميديا .

ويجب أن يكون واضحًا أنه من أجل تحقيق البراعة الفنية الفائقة للممثل متعدد الوجوه فإن الأمر يتطلب موهبة كبيرة أو تدريبًا أو كلاهما معًا . ولحسن الحظ فهناك ممثلين يستطيعون إظهار مهارة تتطلب كل ذلك . وكل هذا يتطلب درجة عالية من السيطرة على كل ملكات الفرد ، الجسد ، الصوت ، العقل ، الخيال ، المشاعر ، الإحساسات ، الأعمال . وليس من علامات البراعة الفنية الفائقة عندما يبدأ الممثل مشهدًا وهو يترنح على قدمه اليمنى وبعد دقائق قليلة يعرج على القدم اليسرى.

تدريبات ؟ إن دراستك الجساده عن الكلام ، الحركة ، التقليد ، الاكروبات ، اللهجات ، الفناء ، وحتى الكراتيه بالإضافة إلى كل التدريبات المقترحة فى هذا الكتاب، فإن التدريب الواعى لابد وأن يعطى أرضًا صلبة من أجل إنجاز تكييفات جيدة، وهناك الكثير من هذا عندما نتكلم عن وصف الشخصية .

الفصل الرابع عشر

التصرفات فى المعركة

لقد تكلمنا سابقاً عن صراع التصرفات ، ودعنا نفكر فى ذلك الصراع أكثر قليلاً. والصراع شىء أساسى فى الدراما فليس هناك دراما بدون صراع ، وإحدى التعريفات المفيدة جداً للمسرحية هى : تتابع على خشبة المسرح للأحداث التى تسبب أو تحمل صراعاً . (وإذا أسقطنا كلمة "خشبة المسرح" فهو أيضاً تعريف جيد لمعظم الأحداث فى حياتنا) . إن معظم التأثير المسرحى يعتمد على الصراع .

وليس كل الصراع فى داخل أو خارج المسرح ، هو صراع لتصرف شخص مع آخر . وقد تكون هناك صراعات فى الشكل وفى المشاعر وأيضاً فى التصرفات وقد تكون هناك تركيبات مختلفة لهذه الصراعات ، فعلى سبيل المثال لو تأملت شخصين وهم يسرعان إلى السينما ، أحدهما طويلاً وذو ساقين طويلتين ، والآخر قصيراً وذو ساقين قصيرتين ومكتنزين وبالرغم من أن مشاعرهما وتصرفاتهما قد تكون متطابقة فإن ركضهما سوف يكون مشحوناً بالصراع بسبب الاختلاف فى أطوال سيقانهما . وهنا يكون الصراع رسمياً . أو تأمل موقف يرغب فيه شخص ما أن يذهب إلى حفلة قد تزيد من فرص تقدمه فى عمله (مشاعر طموح) ولكنه مضطر إلى التفكير فى كون المضيف خنزيراً (مشاعر اشمئزاز) . وهنا يكون الصراع بين مشاعر .

ولكن معظم الصراع يقوم على النيات وعلى التصرفات . فأننا أتهم وأنت تدافع ، وأنا أمدح وأنت تقلل ، وأنا أخطط وأنت تخرب . وقد تتأكد التصرفات المتصارعة من خلال صراعات الشكل (الرجل الضخم مقارنة بالمرأة الرشيقة) أو صراعات المشاعر (فهو أعمى عند الغضب وهي باردة عند الاحتقار) ولكن أكبر تأثير مسرحي يأتي من تصارع أغراضهم كما يعبر عنه في تصرفاتهم : فهو يطعنهما في محاولة منه لكي يسحق وجهها ، وهي تبدي رد فعل عنيف بمنافرة سريعة في الجودو حتى تتخلص منه . إذن فكل منهما قد قام بتصرف كامل وواضح نحو الآخر ، والصراع قد تم وانتهى على الأقل مؤقتاً .

دعنا نجرب تدريباً في تصارع الأغراض : البيع والرفض ، أحد الممثلين يقوم بتصرف وآخر يقوم بالتصرف الآخر ، والقواعد هي :

(١) جهز الظروف المعطاة . اجتمعوا مع بعض وناقشوا كل المعلومات الضرورية المتصلة بالارتجال . ما هو المعروض للبيع ؟ (دعنا نقول أنه كرسى) هل نحن هنا أو في مكان آخر ؟ هل نحن نعمل في وظيفة أو في وظيفة أخرى ؟ هل حان الوقت الآن أو متى ؟ هل هذا الكرسى كما ينبغي أن يكون أم هو تحفة أم اختراع اسطوري من الفضاء الخارجي ؟ لماذا البيع ؟ حدد كل تفاصيل الظروف ، ولكن ليس أنا سأقول هذا وأنت تقول ذلك ، وبعد ذلك أنا سأقول ... دع الكلمات والإشارات تحدث كما يليها البيع والرفض .

(٢) استخدم فقط تلك الأفعال . لا مقدمات ولا تبريرات أو انحرافات . واحد يبيع والاخر يرفض . ليس هناك رحمة : كل يسعى وراء هدف محدد مسبقاً .

(٣) اضف خاصية على الأهداف . وإذا كان البائع سوف يبيع ذلك الكرسي فلابد أن يضع لنفسه مسبقاً تلك الكلمات أو الأفعال التي سوف يحسم أمر المعاملة . حاول أن تجعل الضحية يقول شيئاً محدداً مثل "وهو كذلك سوف اشترى" أو "نعم سوف أخذه" . ولابد أن يكون عند العميل القادم هدفاً خاصاً يحدد متى فاز بالمسابقة. مثل دفع البائع إلى النقطة التي يقول فيها "استسلم" أو يصمت ريثما لمدة ١٥ ثانية . وفي اللحظة التي يتحقق فيها أحد هذه الأهداف يتوقف الارتجال .

(٤) استخدم أكبر قدر ممكن من مناقشات الشخص الآخر كحجة عليه ، بمعنى آخر استمع واجعله يعمل لصالحك . ولا تنقطع .

(٥) عدم المشي من خلال الترابيزات . فإذا كنت مضطراً لفتح باب في الناحية الأخرى من الحجرة ، فالأفضل أن تقش إليه في خط مستقيم ، ولكن إذا كجالت هناك منضدة في طريقك فلا يمكنك تجاهلها وستضطر أن تقش حولها . وعندما تكون قد مررت بالمنضدة فسوف تستأنف رحلتك إلى الباب . وبالضبط كذلك في سعيك المستمر لتصرفاتك من أجل البيع والرفض ، سوف تحتاج لأن تكون مدرئاً للعقبات ، وأن تتعامل معها بكفاءة بقدر ما يمكن ، ولكن لا تتجاهلها . وبعد ذلك العودة بأسرع ما يمكن إلى السعى وراء هدفك .

(٦) لا تقلق بخصوص التكييفات . إن السعى وراء تصرف ما (سلوك متعمد) يحتاج كثيراً من التكييف (سلوك تلقائي) . وتذكر إن تصرفاً مثل غلق الباب يتضمن المشى نحوه . والمشى فى هذا المثال ليس تصرفاً : إنه جزء من العملية التلقائية للوصول إلى الباب . ورفع يدك إلى مقبض الباب ليس تصرفاً أيضاً : فهو أتوماتيك بشكل مساو . قمسك بتصرفك ودع التكييفات تتولى أمر نفسها .

ولو فتفت المشهد قبل أن يكتمل ، راجع رباعية مكونات التصرف . هل كان سلوكك ذو دافع بشكل مناسب ، هل احتجت أن تسعى وراء هذا التصرف؟ هل كان التصور معقولاً وخيالياً بشكل كاف ؟ هل ركزت على ارتطام تصرفك بشيء (فى هذه الحالة الشخص الذى كنت تبغ له أو ترفض) أو كنت أحياناً تلعب على المتفرجين ؟ وهل سميت وراء هدفك دائماً واضعاً فى الاعتبار ما أردت منافسك أن يفعله ؟

ومن ناحية أخرى ، إذا لم يتفت المشهد فسوف تعرفه من هذه النتائج : أولاً كلما كان النشاط والهدف من تصرفك متطابقان ، كلما استمر المشهد طويلاً وكلما كانت الشرارات التى تطايرت أكثر حرارة . ثانياً عادة ما يكسب المسابقة واحد أو الآخر ، وإذا خسرت بنظافة وإذا لم تنحرف خلال التدريب ، تذكر أنك مازلت تملك الشقة الكاملة للقيام بتصرفك المختار .

التصرفات الديناميكية :

لقد قلنا إن التصرف هو عمل أو مشروع متعمد مع هدف مجرد بوضوح وأنتا نعرف

أن الهدف قد أجهز عندما نكون قد أحدثنا تغييراً. إن معظم تصرفات الوقت لها نتائج ملحوظة . وإذا كان تصرفنا هو فتح الباب فإننا نصرف أننا قد أجهزنا هدفنا عندما يكون الباب مفتوحاً . وعندما يكون تصرفنا هو بيع الكرسي لمشتري ، فإنه يمكننا رؤية أن التصرف ناجح عندما يوافق المشتري على شرائه . وعندما نرى التغيير الذى أحدثناه، يمكننا التوقف بشكل معقول : فليس منطقياً أن نجلد حصاناً نافقاً أو أى حصان لهذا الموضوع.

وعادة ما يلاحظ التغيير بوضوح فى موضوع تصرفنا ولكن أحياناً ما تتطلب المهمة براعة أكثر كما هو التصرف فى "قراءة الصحيفة" ما هو التغيير الذى نراه فعلاً فى الصحيفة؟ حتى لو تركت الصحيفة وهى غير منظمة ، فليس هذا دليلاً على أن الصحيفة قد قرأت بالفعل وربما الإجابة على هذا السؤال يقترحها المثال الثانى المذكور أعلاه ، إن موضوع التصرف وهو "بيع الكرسي" ليس الكرسي ، ولكن المشتري وقد نعيد صياغة ذلك التصرف ليكون "إقناع الزبون ليشترى الكرسي" ؛ ومع ذلك فإن الهدف الحقيقى للتصرف "قراءة الجريدة" هو فعلاً الجريدة ويكن التغيير قد وقع فينا : نحن أكثر حكمة لقراءتنا الأخبار . وحتى نضع الأمر بصورة أخرى فإن موضوع تصرف ما قد لا يكون أين ننظر لنرى الهدف : الكرسي الذى قد تم بيعه قد لا يكون مر بتغيير، ولكن عقل المشتري سوف يمر بتغيير . وطريقة بسيطة لرؤية ذلك هى بإضافة الكلمة "لكن" : أنا أبيع الكرسي لكى يوافق الزبون على الشراء . وفى هذه الحالة سوف تراجع الزبون وليس الكرسي .

فكر في أهداف أخرى ممكنة بالنسبة للتصرف "قراءة الصحيفة" : قد نقرأ الصحيفة بصوت عال . ويمكن أن تكون الكلمات المنطوقة نهاية في حد ذاتها ، وعندما تنطق الكلمات يكون قد تم الوصول إلى الهدف في داخل هذا المعنى للتصرف ، أو قد يكون ممكناً معني آخر بالنسبة للتصرف "قراءة الصحيفة" : قد تقرأ الصحيفة بصوت عال لشخص آخر وفي هذه الحالة يكون ذلك الشخص هو موضوع التصرف ويتم الوصول إلى الهدف عندما يشير ذلك الشخص إلى الاعتراف بأن فهم المعلومة قد سجل لديه .

وفي تلك الحالة ماذا يفعل قارئ النشرة التلفزيونية عندما يقرأ لنا الأخبار ؟ وتبدو الإجابة البسيطة بأن تصرفه هو إخبارنا . ولكن كيف يراجعنا ليعرف إذا كنا قد أخبرنا ؟ فإذا لم يكن هناك وسيلة تبين ذلك وهذا ليس محتملاً فإن أفضل ما يفكر فيه وما يستطيع فعله هو "الإذاعة" : فالأخبار تقرأ بصوت عال ويلتقطها أى شخص يستمع وينتبه . والهدف الوحيد الذي يمكن مراجعته هو أن الكلمات وملاحظاتها تعلن الرسالة الإخبارية بطريقة ماهرة . ولا يمكن حتى أن يكون متأكداً من أن الكلمات تسير في أى طريق : وقد تكون المحطة غير هوائية أو لم يضبطها أى شخص أو لا يلتفت لذلك أي أحد . وموقف قارئ نشرة الأخبار هو الشخص الذي يواجه المثاليين في الأفلام والراديو والتلفزيون عندما يؤدون المشاهد منفردهم : فهم عادة "يذيعون" ويتخيلون أن هناك جمهور لا يستطيعون مراجعة رد الفعل عنده . والقارئ الأقل مهارة قد يختار النص كموضوع للتصرف بهدف قراءة بصوت عال بدقة ومهارة .

وأحد التلميحات فى هذا الأمر بالنسبة للممثل المسرحى هو أن الإذاعة ليست وسيلة اتصال ، فالاتصال يتضمن أن تتقاسم المعلومة مع شخص ما : حتى لو كان شىء . ولهذا فإن الاحتجاج الساخط "لقد وضعت يدقّة أن ..." يعنى فقط أنه قال عبارة لابد أن تكون واضحة وقد لا تكون . وإذا بقى موضوع الاتصال المقصود متداخلا فذلك قد يكون براهناً على أن العبارة ليست واضحة بشكل كاف .

إن موضوع المجادلة هذا الواضح فى أمور بسيطة هو أن اختار فعل معين لا يقيدنا بأى هدف منفرد . فالمرء قد يختار من مجموعة كاملة من الأهداف يتم الوصول إليها عن طريق الفعل المختار . وهكذا فإن الفعل "يراجه" قد يبحث عن إغجاز فى موضوع الشعور بالذنب أو الدفاع أو الإحباط أو التحدى . وبالمثل فقد يتم الوصول إلى هدف محدد عن طريق أى عدد من الأفعال : على سبيل المثال فإن الشعور بالذنب قد يتولد فى الموضوع بتوظيف الأفعال "يهتم" "يغبط" أو "يراجه" .

وفى تحديد أى الأهداف وأى الأفعال فكر فى التصرف كعقد يربط واحد من كل منهم . وخذ مثلاً بسيطاً : شراء زوج شرابات فهناك ربطنا الفعل بهدفه ، ولكن يمكننا التسوق وفى هذه الحالة قد نشترى شراباً . وليس هناك حد للأهداف الممكنة أو قد نقول إن هدفنا زوج من الشرابات ولكن لا نحدد الفعل وفى هذه الحالة فإن تصرفنا يمكن أن يكون الشراء أو الاستمارة أو السرقة ، وليس هناك حد فيما يتصل بنوع التصرفات التى عن طريقها ننجز هدفاً . ومن المهم أن نلاحظ مع ذلك أن أى اختيار نقوم به سوف يغير من وصف الشخصية : سرقة الشرابات تجعل منك لصاً .

فكر فى الهدف كغاية والفعل كطريقة مختارة للوصول إليه . وهناك فرق هام بين الطرق التى تنفذ بها التصرفات فى حياتنا اليومية وفى المسرح . ففي الحياة اليومية فإن العزيمة التى تؤدى بها التصرفات تميل لأن تمر بتأرجحات عشوائية . فعلى سبيل المثال إذا كنا سوف نؤنب أحد الزوجين بسبب ترك الملابس مبعثرة فى أرجاء المكان فقد نشعر فى السعى نحو الهدف بأن يشعرا أنهما ملذبان أو يتعهدا بأن يكونا أكثر نظاماً فى المستقبل . وقد نبدأ بقرار قوى لحسم النزاع معهما ولكننا نرعى الحبل عندما نلاحظ أنهما يبدوان مرتبكين عند الهجوم . وبعد ذلك يحاولان جمع أفكارهما ويبدئان فى رد الفعل ، ولذا فنحن نواصل فى قوة مرة أخرى ، وقد نقول شيئاً ما يجعلهما يضحكان، ولذا ننضم إلى النكتة ونرعى الحبل مرة أخرى حتى يبدو لنا أنهما كان يضحكان علينا ، ولذا نواصل مرة أخرى ربما بقوة أكبر ، وهما يبدأان الصراخ وننتهى بالاعتذار والمواساة . إن تصرفنا "التأنيب" قد فعل شيئاً تارة ونقيضه مرة أخرى وأخيراً تلاشى .

ومع ذلك فإنه فى الفنون المسرحية يعبر المرء عن التصرف بكلمات ، أين وكيف نبدأ لحظة السلوك يعتمد على ما حدث منذ لحظة وكيف تطور . وحيث إن اللحظة الأخيرة هى نقطة الانطلاق للتي بعدها . فإن بناء كل تصرف إلى نقطة أعلى من حيث ما بدأنا يساعدنا فى ربط التصرفات فى تتابع تصاعدى للعبارات الديناميكية ، كل

مرة نبشى العبارة نحو الوصول إلى اللوحة الممكنة . وإذا أدينا ذلك المشهد فى تأنيب أحد الزوجين - وذلك على خشبة المسرح ، فسوف ينتهى بهبوط فى الديناميكية : سوف تضطر العبارة التالية إلى التشكيل من لاماكان .

ولذا ماذا يمكن أن نفعله فى المسرح للتأكد من أن المشهد التالى يبدأ على شىء ما من الاستقرار ؟ إننا فى حاجة إلى المحافظة على الطاقة كما لا نفعل فى الحياة اليومية. إن النشاط على خشبة المسرح كما يذكرونا دائماً بوبى لويس ليس هو نفس الشئ مثل التحركات الأخرى . وبالضبط مثلما يمتد الوقت على خشبة المسرح أو يضغط ، هكذا تكون التحركات الأخرى بما فيها الدافع والنشاط . كيف يمكننا تأدية المشهد لتأنيب أحد الزوجين وتأكيد أن النشاط سوف يكون أعلى حركياً فى النهاية من بداية ذلك المشهد ؟

تأمل سفينة فضاء متجهة إلى القمر . لو فكرنا فى الطاقة الضخمة المطلوبة لإطلاق السفينة وزيادة سرعتها ، فإننا نعلم أنه عندما تكون الصواريخ قد انفصلت فإن السفينة لن تذهب بسرعة وربما قد تبطأ إذا كان هناك احتكاك جوى . ولكن عندما تدخل مجال الجاذبية للقمر تبدأ مرة أخرى فى زيادة السرعة وتتطلب حتى صواريخ ارتفاعية قوية لكى تبطىء ولا تتحطم ، وهذه الظاهرة يطلق عليها "دفع الدافع" و"سحب الدافع". وقد أدرك هتلر هذا جيداً عندما حرك شعباً بأكمله ، وقد استغل اقتصاداً متفكراً (دفع) وبعد ذلك بتقديمه إلى شعبه أعداء واضحين وضحايا فقد

أعطاهم شيئًا ما ليبدوا من الصفر (محب) : والذي ، كما نعرفه ، قد فعلوه بقوة غير متوازنة.

ويمكننا استغلال هذه الطاقة المتحركة في مشاهد مثل تلك التي يؤنب فيها أحد الزوجين . ولو قررنا أثناء تخيلنا أننا سنرضى فقط بالوصول للهدف عندما يظهر أحد الزوجين ندماً كافياً بالانفجار في الهكاه ، فإننا سنجد أنفسنا نسعى فعلاً وراء تلك النتيجة ، ولن تصدنا كل التملقات والإلهاءات التي في الطريق ، وسوف نلاحظها ونستخدمها ولكن كنوع من التعزيز نحو دموع الندم تلك ، وعندما نرى علامات إمكان نجاحنا فإننا نعود إلى نقطة الصفر للتوقف كما لو كانت لعبة . والتي هي . ومع الدموع تنتهي اللحظة بمنصرعاً وليس بمرتبك في الأسفل .

وبالطبع فإن توزيع الأدوار لابد وأن يتناسب مع صورة الشخص ، والهدف هو أن يختار المرء الهدف الذي يعتقد أنه يميز له . ثم يسعى وراء ذلك الهدف بنشاط ديناميكي شديد . وفي السعى من أجل خط النهاية فإننا نبدأ أقوى وأقوى .

النجاح والتعاقب الفرعي :

أحياناً نحقق أهدافنا بالسعى ورائها بنشاط وأحياناً نحققها بوسائل أخرى . تخيل مشهداً فيه ممثل يمر بسيارته على مبنى صحيفة عندما يشاهد ناقدًا دائماً كان يهاجم بشدة . وعندما يتخطى الناقد الحاجز ، يقول الممثل لنفسه "قد لا تتوافر لي هذه

الفرصة مرة أخرى". ويضغط على دواسرة البنزين ويصطدمه ثم يسقط الناقد قتيلا تحت العجلات .

والآن تخيل المشهد مرة أخرى وفي هذه المرة فإن الممثل لا يرى الناقد، وعندما يلاحظ صديقاً يعبر الشارع يستدير الممثل ويلوح له عندما يحدث الارتطام، ويكون هناك تحت العجلات ذلك الناقد تعيس الحظ .

ومرة أخرى في الوقت الذي يرى فيه الممثل الناقد ويشعر بأنه مدفوع لدھسه ولكن حسه المتحضر يخبره ، "إذا فعلت هذا فإن كل العالم سيعرف السبب ولذا فالأفضل ألا أفعل" ويضغط على دواسرة الفرامل ولكنها لا تعمل ومرة أخرى يقع الناقد تحت العجلات .

ومرة أخرى وبشكل أكثر تكرراً يدرك الممثل من خلال الملاحظة أن الناقد يفادر مكتبه ويعبر الشارع بالضبط في نفس اللحظة كل يوم . ويجرى الممثل دراسة مفصلة للطريق ولتوقيت إشارات المرور المتصلة بالموضوع وبلاستعانة بجهاز الكمبيوتر الخاص به يقرر أنه لو غادر المنزل في وقت محدد ويسلك الطريق بسرعة محددة يصل إلى نقطة التأثير في اللحظة المحددة بدون الاضطراب إلى التوقف أو التباطؤ ولو مرة واحدة . ولذا فهو يدعو جاره الشرطي إلى الركوب معه في المدينة ويشحم سراً الفرامل في سيارته قبل الرحيل ، وعندما يقتربون من نقطة التأثير يخبر الممثل جازه . "هناك كذا وكذا ، الممثل الشهير لا يريد أن ينفش زبشه " وفي تفاخر يضغط الممثل على دواسرة الفرامل ولكن تستمر السيارة في السير ويحدث الارتطام ومرة أخرى يموت الناقد .

وفى كل من المشاهد الأربعة فإن النتيجة النهائية هى موت الناقد ولكن فقط فى المشهدين الأول والرابع تم تأدية التصرف "بفرض قتل الناقد". وفى المشهد الثانى بالرغم من أن النتيجة كانت جثة فإن التصرف كان بفرض تحية صديقى. وفى المشهد الثالث كان التصرف "بفرض وقف السيارة". والفرق بين الأول والرابع أن الأول كان جزءاً منفرداً (أو فقرة) والأخير كان تصرفاً مشهدياً مكون من جزئيات عديدة وسيكتشف كل شيء عن هذا الاختلاف فى الفصل التالى .

وبالرغم من أن الحدث قد يقع نتيجة للمحاولة البشرية فإن ذلك قد لا يغيرنا بوضوح ما التصرف الذى قاد إلى ذلك . وقد يقع الحادث كنتاج فرعى . والكثير مما يحدث فى المسرح كما فى الحياة هو نتاج فرعى لتصرف مصمم لإنجاز هدف ما آخر . فروميرو يخطر ليمنع تيبالت ومركوتيو من التواك ويطن تيبالت مركوتيو صديق روميرو طعنة قاتلة : ويقول روميرو : اعتقدت أن كل شيء يسير نحو الأفضل .

وغالباً ما تكون النتائج الفرعية وسائل أفضل لترتيب الأحداث من النتائج المباشرة للتصرفات . خذ التصرف الذى تقوم به معبراً عن "التجاهل" فإذا اضطرونا للقيام بذلك التصرف مباشرة على الشخص المتجاهل فإننا سننظر إلى تركيز انتباهنا عليه ويمكن العفو عن المتفرج الذى لا يفهم أن الشخص المتجاهل كان يجرى تجاهله ولذا فإننا ربما نرتب عملية نتاج فرعى . وعندما يقترب الشخص المتجاهل فإن المتجاهل يقوم بالتصرف "بمتفرج على فترينة المحل" ولشغل نفسه بتفحص البضائع المعروضة إلى الدرجة التى يلاحظ معها أن الضحية يمشى بجانبه . ويتم تجاهل الضحية على الرغم

من أن المتفرج على فعزينة المحل لا يقوم بالتصرف "بتجاهل" والتجاهل واضح جداً للجمهور . إن الدافع عند المتجاهل قد أخبره أن يتخاضى الاتصال ولكن التصرف الذى اختاره حقق النتيجة كنتاج فرعى ، ولو أن تلك الطريقة أكثر فاعلية فلماذا لا ؟
والآن هل تأدية هذا التصرف كله تبدو مثل المعالجة ؟ إنك على حق هو كذلك بالضبط تحت مسمى آخر .

الفصل الخامس عشر

التصرفات الصغيرة والتمثيلية والرئيسية

عندما قامت فرقة فنون موسكو بجولة لأول مرة فى الولايات المتحدة كان الممثلون الامريكانيون متأثرين بنوعية العروض لدرجة أنهم سألوا نظرائهم الروس عن طرق العمليات التدريبية عندهم ، فسمعوا الروس يقولون : نحن نفتت المشاهد إلى فقرات صغيرة" . وفى ليلة تغيرت التدريبات الأمريكية وأصبح الممثلون يمثلون ويتحدثون عن "فقرات" . وفيما بعد أشار المفسرون إلى أن ما كان يحاول الروس أن يقولوه هو "أجزاء" ولكن ظل الاسم السابق وحتى يومنا هذا فإن كثيرًا من الممثلين مازلوا يشيرون إلى "الفقرات" . أو هكذا تسير القصة .

وكلا الاسمين لهما محاسنهما "فقرات" توجي بالقياس على الموسيقى اللحظة الإيقاعية، وينظر للمسرحية على أنها قطعة موسيقية معقدة. أما "أجزاء" فهي أقل إيعاء من الناحية الاستعارية ولكنها تتمتع بميزة الدقة : كان التمثيل نشاطًا يمكن تصميمه وتنفيذه تدريجيًا . ومن الناحية العملية فإن كل فرد يدرك الآن أن هذه هي الطريقة التي يتم بها كل فيلم ، ولكن ليس أناس كثيرين بما فيهم الممثلون يدركون أن المسرحيات على خشبة المسرح قد تبنى بنفس الطريقة . وبالرغم من أننا قد نفهم أن كل الفنانين الآخرين - المؤلفون والرسامون والموسيقيون والمهندسون والراقصون والتعاوتن- لابد أن يشغلوا بأنفسهم بالتفاصيل الفردية وينفذون عملاً صغيراً فى المرة الواحدة ،

وكثير من الجمهور وحتى المثليين مازالوا يؤمنون بأن المثليين يلعبون أدواراً ومشاهد ومسرحيات كاملة : وأن مفهوم وتنفيذ الأداء هو إعداد كامل يرى في الموهبة وينقله السحر .

وبالطبع وقبل مجيء فرقة موسكو بوقت طويل كان من المعروف أن الإنتاج يخطط له وأن المشاهد هي من أجل إظهار الإنتاج كله وأن الأجزاء تصمم وتتكرر لصنع المشاهد، ولكن قبل فنون موسكو فإن هذه الإجراءات كانت تنطبق أساساً على النواحي الرسمية والمادية للعرض . والآن أخيراً أصبح من الممكن إعطاء مضمون الإنتاج اعتباراً مماثلاً . والآن يمكننا أن نحدد بدقة السعي للإلزامي للشخصية في أي لحظة من العرض. والآن أصبح ممكناً وصف الحتمية الواعية والتلون العاطفي من خلال فعل بسيط واحد مع طرف .

وهكذا يستطيع هاملت "أن يواجه" روسنكرانتز وجيلديستيرن "بطريقة شريرة" أو (في المناجاة "أكون أو لا أكون") باستطاعته "أن يستشير" الجمهور بطريقة فلسفية . وعندما نكون قد حددنا ما هي استجابة الشخصية المقررة للموقف ، فإن كل ما نحتاجه هو أن نرشح تلك الاستجابة لفعل بسيط مع المساعدة المرحب بها في (شيسراس) ، (الروبيت) ونذهب بعيداً .

واللحظة تلو اللحظة تضيف إلى المشهد ، والمشهد تلو المشهد يضيف إلى المسرحية. ويمكن الإشارة إلى النية المؤقتة كتصرف صغير . ونية كل شخصية في المشهد هي

"تصرفه التمثيلي" وهي عنده ماذا أنا جئت هنا لأفعله؟" ولاحظ أنه "ليس دافعه ولا" لماذا أنا جئت هنا؟ ماذا ينوي كاسيوس فعله في المشهد حيث يمكن لبروتوس الذي يأتي من الساحة؟ يمكن أن يكون تحنيد بروتوس أو وضع برغوث في أذنه : أو بلر بذور التمرد . و"لماذا" يمكن أن تكون لأنه غيور من قيصر أو لأنه يعتقد أن بروتوس يمكن اللعب به أو كلاهما . ولكن دعنا نلتزم بالتصرفات الآن . بداخل ذلك المشهد تدريباً يقوم بتصرفات فورية تفصيلية مثل "يدعو" ، "يعذب" ، "يرتكب خطيئة" ، "يمدح" ، "يستغث بوطنية" ، "يقلل من" ، "يتحد" و إلخ . ويضفي تتابع التصرفات الصغيرة إلى التصرف التمثيلي .

إن تلميحاً هاماً لما قد قلناه هو أن المرء لا يؤدي التصرف التمثيلي . فالمرء "يخطط" التصرف التمثيلي ولكن يؤدي كل جزء التصرف التمثيلي في عقله كأحد الأسباب لتأدية الجزء . فكاسيوس يدعو ويعذب إلخ. لكي ينفذ غرضه التمثيلي الكلي لجعل بروتوس حليفاً له . ويعني آخر فإن التصرف التمثيلي هو أحد الدوافع (أو المراجع) لكل جزء داخل المشهد . ولكن التصرف التمثيلي نفسه لا يؤدي إلا إذا تكون مشهد المرء من جزء واحد فقط مثل رئيس الخدم الذي يعلن عن تقديم طعام الغداء .

إن جميع الأجزاء داخل المشهد لكي تكون قسماً مخرجياً أو مشهداً صغيراً قد يطلق عليها "حدث" ومواصلة السعي تساهم في بناء المشهد ويتكون المشهد من سلسلة من الأجزاء . فعلى سبيل المثال هناك مشهد في سربر ماركت ، وتصرفك التمثيلي أن

تشتري وبالصدفه فإن عربتك تمس بعض المعروضات المرتبة والذي يؤدي إلى التصرف "الارتظام بالأرض" والآن تنشغل بمشهد صغير (حدث) ربما "تصحيح الأمر" وتحاول أن تجمع الزجاج المتناثر والذي كان برطمانًا من المربى، وتستعذر للمشتري الذي يصل متسامحًا وتعرض أن تدفع ما قد أتلف، وتلقى النكات مع بعض المشتريين من الزملاء المواسين، وتراجع برزانة من مشهد المجزرة لكي تستأنف جميع مشترياتك من البقالة . وهذا الحدث يحتاج إلى أن ينفذ بدقة مثل أى مشهد آخر على الرغم من أنه مثل الزغطة فى المشهد الأكبر "التسوق" .

وعندما تبلغ مجموعة من المشاهد ذروتها فى المسرحية فذلك قد يوصف أيضًا كتصرف وأحيانًا يسمى "الخط المباشر" أو "الرئيسي" . إن هذا الخط هو ما نحاول أن ننشغل به من بداية المسرحية إلى نهايتها . وكل شخصية لها تصرف رئيسى ، ونص المسرحية له محور مركزي وكذلك الإنتاج أحيانًا نفس المحور المركزى لمسرحية المؤلف بالرغم من أن ذلك يعتمد على المخرج . إن هدف المحور المركزى للإنتاج يجيب على السؤال : ماذا نحاول أن نفعله للجمهور ؟ يمكن أن نتركه برسالة مثل الجريمة لا تفيد أو "كل ما هو حسن ينتهى بشكل حسن" ويمكن أن يكون راحة رجال الأعمال المتعبين ، إثارة شغب ، أو تبصير مجتمع . وكل مسرحية ، وفيلم ، وعرض تليفزيونى وسيرك لها محور مركزي ، ولا يمكن أن ترتبط فيما بينها بدون ذلك المحور . وأحيانًا ما يكون المحور المركزى والهدف لهما نفس الاسم . وفى المسرحية الهزلية على سبيل المثال فإن

الفعل المعتاد يمكن أن يكون "يسلى" أو "يحول" وهنا يصبح من المحتمل جداً أن يكون الهدف هو ترك الجمهور بعد أن يكون قد تسلى أو تحول . فمن الأفضل حسب القاعدة الأولية فى المسرحية الهزلية "أن تصابوا بالملل" .

تأمل المحور المركزى الممكن فى الفيلم "بوتسن كاسيدى والطفل الذى يرقص رقصة الشمس" . إن جزءاً من الفعل يمكن أن يكون "ارتكاب جريمة وخطر . وهما يبدوان نوعاً من المرح" ، ولكن يمكن أن يكون الهدف أيضاً هو إثبات أن الجريمة لا تفيد .

دعنا نتأمل عملاً كلاسيكياً آخر وهو "هلو الناس" لإيسن وماذا يحدث فى النهاية؟ الطبيب الذى حاول كشف تلوث الماء يهاجم ويقذف منزله بالحجارة وانقلب المجتمع الذى كان يحاول إنقاذه ضده . كيف يترك ذلك الجمهور يتوقف على عدة عوامل ، كيف صور الطبيب : كمتعصب متروهم أو إنسان مخلص لمجتمعه ومتوازن وشجاع ؟ إذا كان الأخير فإننا لابد أن نحزن لأن الأشياء سارت فى ذلك الطريق ، وإذا لم يكن الجمهور بالطبع حشداً مسرحياً ضخماً من الأرض والتقنيات الصناعية . وحتى ذلك فإن كل الجمهور ربما مازالوا يتقاسمون الفكرة ، "ذلك هو ما يحدث لكل من يحرك" .

ولكى نصل إلى هذه الرسالة ، كيف تم معالجة الإنتاج ؟ هل كان عرضاً مأكراً فى التعامل والتحرير السياسى ؟ هل كان يبدو أن الطبيب الخبير يحرض المواطنين على التظاهر ضد المصانع المسيئة ؟ لا فقد واجه كل الحشود المتصلة بالأمر "بالحقيقة" كما لو كان ذلك ما ينبغي أن يكون ضرورياً . وربما كان المحور المركزى هو "لنترك الحقيقة تعبر

عن نفسها" أو لنفسه المجال للحقيقة وسوف تحل جميع المشكلات نفسها" بالطبع فإن نهاية المسرحية تظهر التأثير المضاد : على الرغم من ذلك فإن العملية التي سعت المسرحية ورائها كانت إلهام الشجاعة والإخلاص المتشغلين في دون كيتشوت عند الجمهور .

خذ أى مسرحية وتأمل النهاية بعد قراءتها كلها . كيف ستقول فيما يتعلق بى احتمال تأثيرها على الجمهور ؟ وبعد ذلك انظر لترى كيف هذا التأثير يمكن عمله من التفاصيل داخل المسرحية . هل هى تدعو إلى تجريد الجمهور من أسلحته ؟ تحرضه ؟ تشيره ؟ تسليه ؟ تواجهه ؟ تصدمه ؟ تعلمه ؟ تترك لديه انطباعاً ؟ أى فعل يمكن أن يصف العملية كلها فى خلق ذلك الانطباع ؟ حيثئذ فذلك هو اسم التصرف الرئيسى أو المركزى .

إن الممثل والشخصية التي يؤديها ربما وغالباً ما يكون لها محاور مركزية للإنتاج . ومن المفترض أن يكون المحور المركزى عند الشخصية هو ما تعتقده الشخصية الملاحق . وقد يخطط الممثل أيضاً محورياً مركزياً آخر لصالح هدف الشخصية غير الواعى لأن : الممثل يعرف ما قد لا تعرفه الشخصية عن نفسها . وهكذا فى المسرحية التي فيها قد يشرب الشخصية بلا وعى إلى درجة الموت ولكنها تعتقد أنها تعيش الحياة بكاملها ، فإن الممثل قد يفكر فى الانتحار البطيء كتطور فرعى للنص : تصرف مركزى نصه فرعى "يفرق نفسه في الشراب إلى الموت" ولكن المحور المركزى الظاهر للشخصية

سيكون : "يعيش الحياة إلى نهايتها". وكما قد نتخيل ، فإن مهارة التخطيط وتنفيذ
المحاور الفرعية والكاملة فى النص لا تتحقق بسهولة .

إن المحور المركزى لا يمكن أن يؤدي أكثر من التصرف التمثيلى . ولكن بينما
يحتفظ المرء بالتصرف التمثيلى فى العقل أثناء تأدية تصرف صغير ، فإنه لا يحتاج
للاحتفاظ بالمحور المركزى فى العقل أثناء تأدية التصرفات الصغيرة . إن تأدية المحور
المركزى قد تكون مفيدة فى تصوير شخصيات معينة خاصة تلك التى لها تطلعات أو
رؤية بعيدة المدى أو تلك المصابة بالوسواس لدرجة أنها ترى كل لحظة فى حياتها
كخطوة نحو هدف . إن كثيراً من المسرح يقوم على المفاجأة والاكتشاف والمغامرة .
وكثيراً ما يقوم على المقابلات التى تدرك فيها الشخصية فجأة أن المسار الذى يسعون
ورائه لم يقودهم إلى هدفهم وترى تغييراً فى الفكر يصل إلى درجة التحول . إن الأمر
سهل أكثر من اللازم وسائد بالنسبة للممثل لكى يتوقعه ، إبراز النتائج قبل الأحداث
يؤدي بالفعل إليها . وكثيراً جداً بشكل مبالغ ترى مسرحيات يخفو بريقها حتى أثناء
التكرار . تأمل موقف حيث يحاول رجل أن يفوز بامرأة ولكن تنتهى المسرحية برجل
آخر يتزوجها . وفى المرات الأولى القليلة من التكرار نجده يطاردها فى نشاط ولكن
بعد قراءات متعجلة قليلة والانتقاص منها يخبره صوت من الداخل بأنه يضرب رأسه
فى الحائط ويبدأ فى العمل بهأس أكثر وأكثر ، متوقعاً نتيجة المسرحية من البداية .
ومن أجل تحاشي هذا الموقف فمن الأفضل للممثل التركيز على الهدف الحاضر لديه .
التركيز على المعركة وترك نهاية الحرب تكشف نفسها فى وقتها المناسب .

ومن ناحية أخرى إذا كانت شخصيتك هي شخصية لاعب الشطرنج ذلك النوع الذى يتميز بالتفكير ، " إذا تحركت هنا فلا بد أنه سيتحرك هناك ، فى أى حالة سأجبره أن يأخذ هذه القطعة ، فى أى حالة حينئذ ... " وبعد ذلك فمن المؤكد سوف تفكر إلى أبعد كثيراً وأنت تسمير. ولاعجب أن بعض لاعبى الشطرنج قد يستغرقون أياماً فى كل حركة.

وحيث إن الشخصيات تؤدى أفعالا كثيرة جيدة فى مسار المسرحية ، كيف يمكن لنا أن نتعرف على تصرف محوري ؟ انظر إلى كيفية انتهاء المسرحية . ماذا يحدث لشخصيتك ؟ وكيف تشعر الشخصية تجاهها ؟ هل تنتهى الشخصية برفيق ، سعيد بالنتيجة ؟ وبعد ذلك فربما يكون الهدف من ذلك المحور هو الحصول على ذلك الرفيق الخاص . ليس سعيداً بالنتيجة / حينئذ ربما يكون الهدف من المحور المركزى أن تحصل على رفيق آخر أو لارفيق على الإطلاق ، إن بقية النص لابد أن يضيف دليلاً فيما يتعلق بما يمكن أن يكون عليه الفعل .

التصرفات الملحقة والتخطيطية والشعاعية :

دعنا نتأمل عدة أنواع من التصرفات الصغيرة وها هو نوع شائع إلى حد ما . تخيل أنه قد النصت شظية بأصبعك وهدفك أن تزيل الشظية وتحاول أن تكشفها بأظفرك ولكنها تظل عالقة . ولذا فأنت تحاول أن تستخرجها مستخدماً أظفرك كملقاط فلاننج فى ذلك، ثم تحاول أن تستخرجها بأسنانك فلا تستطيع، وكذلك لاتنجح

باستخدام الملقاط المعدنى ولا باستخدام مقناطيس قوى إذا كانت من الصلب، ولا باستخدام الإبرة وأخيراً تنجح برش مخدر عليها ثم اقتطاعها باستخدام موس .

إن كثيراً من تصرفاتنا فى الحياة وفى المسرح من هذا النوع فنحن نواجه مشكلة ثم نحاول حلها وعندما لا تنجح طريقة نحاول بطريقة أخرى ثم أخرى حتى نجد حلاً . وأى واحدة من الطرق هذه ربما تنجح وفى كل مرة فإننا نعتقد بأن النجاح على بعد خطوة واحدة فقط . وعندما لا نجد ذلك فإننا نقتررب من المشكلة من زاوية أخرى ثم أخرى ، كل طريقة تتناول المشكلة ولكن من نقطة مختلفة فى الموقف . ويمكننا الإشارة إلى هذا التصميم فى المشهد بالتصرف الشعاعى . وفى أفلام الإثارة حيث مطاردة سيارة على سبيل المثال فى أى لحظة ومع أى زاوية فإن الهروب أو الإمساك يكون ممكناً ، ويمكن تحقيق الهدف بضربة واحدة والإثارة الدرامية لهذا المشهد هى نتيجة لكل جزء صغير لا يعمل تماماً - فدوران الهارب لا يبعد الملاحق وحيل الملاحق لا تنال من الهارب . وليس حتى اللحظة الأخيرة الحاسمة والذى قد يتم فى أى نقطة .

إن التصرفات الإشعاعية مفيدة فى المشاهد الارتجالية حيث يتجه أى شىء إلى تحقيق الهدف والذى دائماً على بعد خطوة ، وعدم المعرفة مقدماً بأى طريق يتقدم فيه المرء يضطر الممثلون إلى الوقوف على أطراف أصابعهم طوال الوقت . وهكذا يمكنهم الاعتماد على درجة عالية من التلقائية، والمشكلة فى هذه الطريقة تحدث عندما تقوم المحاولة الأولى على الحيلة : أحد الممثلين يحاول بيع الكرسي والآخر فى الحال يقول "نعم سأشتره" ومع النجاح الفوري يجب على الممثل أما أن ينه المشهد أو يسعى وراء

نجاح أكثر مختلف قليلا فى النوعية : ربما بعيد النظر فى السعر أو فجأة يطلب اتعاب استيراد وضريبة أو عمولة ما غير متوقعة .

ومعظم التصرفات التمثيلية مع ذلك منظمة بشكل أكبر . وفى هذه المشاهد فإن كل خطوة تجهز خشبة المسرح للخطوة التالية حتى يتم الوصول إلى الهدف التمثيلى فى النهاية : بمعنى آخر فإن الوصول إلى الخطوة ٤ تعتمد على الخطوة ٣ والتي بدورها تحتاج إلى الخطوة ٢ . وهناك إجراءات متاحان لتأدية هذه المشاهد ذات التتابعات المنظمة.

والإجراء الأول مباشر تماماً مثل تسلق عتبات السلم أى استلام طرد مكتب البريد . ففى مكتب البريد تقف أولاً فى طاير عند الشباك لتأخذ دورك وبعد ذلك تقدم ما يفيد إعلاتك بوصول الطرد ثم توقع وبعد ذلك تستلمه . وليس هناك أى غموض فى كونك فى المكتب لا أنت ولا المستول هناك تتصرفان كما لو كان هناك غرض آخر . ومازال الهدف لم يتحقق بترك أى من الخطوات . (نعم فقد كان بإمكانك أن تقفز من الطائر أو تخطف الطرد وتهرب ولكن كان سيكون هناك موقف حرج : فمن الأفضل أن تتبع الخطوات) .

- وقد يطلق على هذا النوع من المشاهد مشهد (تخطيطى) وكل جزء فيه متدرج .
- وليس هناك مفاجآت حقيقية فى المشهد مع أن كل جزء لابد أن يؤدى تماماً وبدقة

والسهولة الواضحة لهذا المشهد عبارة عن فخ للممثل غير الحذر . وعندما يكون الممثل قد قرأ النص ويعرف أن المشهد سيؤدي بدون توقف مفاجيء ، ولكن الشخصية ليست دائماً تملك هذه البصيرة .

وعندما تقف الشخصية فى الطابور ، هل تعرف من سيكون هناك ، وكم يستغرق ذلك ، وكم سخونة الطقس أو عدد اللباب هناك أو كيف تكون الرائحة فى المكتب ؟ وهل سيغلقون أثناء فترة تناول طعام الغذاء قبل أن تصل الشخصية إلى الكاونتر ؟ وعندما يطلب منها التوقيع فهل هذا فعلا يتم بأمانة أو لأجل شخص ما يحمل اسماً مشابهاً ؟ هل معها بطاقة هوية مناسبة ؟ ماذا لو كانت المحتويات تشير المخرج ويصر مسئول البريد على فتح الطرد ؟ ماذا لو كان الطرد به قنبلة ؟ إن مشاهدة شخص حقيقى - أو شخصية معروفة تماماً - فى مثل هذا الموقف يعنى ملاحظة العديد من ردود الأفعال كلها تساهم فى جعل التجربة ممكنة .

إن ما يجده معظم الممثلين أنفسهم يفعلونه فى مثل هذا المشهد هو توقع أحداث خاطئة ، بمعنى أنهم - يتوقعون ما يعرفون أنه يحدث للشخصية حسب النص لأنهم قرأوه وراجعوه وقاموا بتأديته . وعندما يتوقع المرء ما يحدث فعلا فى المسرحية يصبح المشهد ضعيفاً .

إن أحد أفضل الترياقات لضعف المشهد هو التوقع ، ولكن توقع من نوع آخر . خذ موقف حيث تفتح فيه الدولاب بفرحة وتجد جثة تسقط منه . والمرات القليلة الأولى فى

التكرار يكون رد فعل الاجفال قوياً ، ولكن بعد فترة قد تجد نفسك تتحرك جانباً لتدع الجثة تسقط حتى قبل أن تفتح الباب والعلاج أن تحاول الاعتقاد ، قل ، إن هدية خاصة فى عيد الكريسماس أرسلت لك وخبأت على رف الدولار وإذا كنت تتوقع بخبث اكتشاف هديتك فإن منظر الجثة الساقطة سوف تفاجئك كل مرة .

وتدريب مهم آخر فى جعل المشاهد التخطيطية متجددة ونشطة ومتضمنة هو إلهاز كل هدف صغير بأكمل وجه ممكن قبل الانتقال إلى الجزء التالى . وكل هدف موضوع بعناية هو موطى . قدم ثابت منه يتم التحرك إلى الخطوة التالية . اجعل كل خطوة لها سلطتها ومحددة : هدف محرز جيداً سوف يبنى ثقتك للتحرك نحو الهدف التالى .

إن الإجراء الثانى لتأدية تتابع مخطط للتصرفات هو أكثر مراوغة وأقل تعرضاً لفخ الضعف . وهذا النموذج هو إجابة لافتراض وجود مشكلة من البداية كما لو كنت تحاول الإبحار بقارب إلى نقطة - حيث الرياح أعلى منك مباشرة . وحيث إنه لايمكن لأى قارب الإبحار فى الرياح كما يعرف كل بحار فمن الضرورى الإبحار فى مدار جزائى الشكل مدروس بزاوية من الرياح حتى يتم الوصول للهدف . وتعرف هذه المناورة فى الدوائر البحرية بـ "تغيير اتجاه السفينة" وقد وجدنا المصطلح مناسباً لتلك التصرفات حيث لا بد أن نتحرك بوسائل غامضة لتحقيق هدفنا .

تخيل أنك تريد اقتراض خمسين دولاراً من شخص معرفة . يجب أن تكون قادراً على إلهاز هدفك بتصرف واحد بسيط : عندما تراه ببساطة تقول أقرضنى خمسين

دولاراً حتى يوم السداد" ولو كان صديقاً لك ولديه النقود ، فسوف يتم الأمر ولكنك لو عرفت أنه بالرغم من توافر النقود لديه ، ليس صديقاً لأنك لم تعيد له أبداً ال ١٠٠ دولار التي اقترضها منه منذ بضعة شهور . إن الحصول على قرض سريع منه يشبه الإبهار مباشرة في الرياح . ولذا فأنت تفكر في خطة تجعل من الصعب عليه الرض ولكن لا تظهر نياتك حتى اللحظة الأخيرة . في الأول تؤدي التصرف لتدخل إلى منزله: تدق جرس الباب تنتظر الرد منه ، وتدخل عندما يدعوك . وثانياً تتبادل التحيات حتى تلقى القبول لديه وثالثاً تصل للموقع : كيف تسير أعماله ؟ الأسرة جميعها بخير ؟ لا فواتير ضخمة من المستشفيات أو ديون أخرى كبيرة ؟ ورابعاً تستحوذ علي تعاطفه ، مع قصة كيف أن زوجتك على وشك العمى بسبب الحاجة إلى نظارة جديدة . وخامساً تصل إلى النقطة الحاسمة مع وعد مخلص بالتسديد لديونك القديمة والجديدة والتعبير عن الامتنان مقدماً .

وليس أى من التصرفات الصغيرة الأربعة الأولى كانت تهدف إلى الاقتراض مباشرة. إن كل منها قد يهدف إلى أى عدد من التوجيهات . ولكن كل ما كنت تفعله مع كل تصرف صغير هو تغيير المسار ، متحركاً بشكل متعرج للاقتراب من كل خطوة نحو هدفك النهائي . وكل تصرف بسيط كان تصرفاً لتغيير المسار والمشهد نفسه كان مشهداً متعرجاً . إن هذا الأسلوب شائع حيث لابد أن تخفى الشخصيات سعيها الحقيقي كما هو الحال في الروايات البوليسية والمسرحيات الهزلية ، وفي الحقيقة فإنه من الصعب التفكير في أى مسرحية حيث لا يحدث فيها تغيير للمسار .

إن المهارة فى تأدية تصرفات بهدف تغيير المسار تكمن فى القدرة على تضمين توجيه مخادع، وجعل الآخرين يعتقدون أن كل تصرف بسيط يؤدى إلى مكان ما وليس إلى حيث ما هو بالفعل سائر بمعنى التوجيه الخاطىء . ولكن هذا التوجيه الخاطىء لابد أن يظل غامضاً . وبعد التصرف البسيط النهائى فإن الملاحظ لابد أن يفكر ، "لقد اعتقدت أنك تقود إلى مكان ما آخر ولكن الآن وأنا انظر خلفى فمن الممكن أنك تكون قد تحركت فى هذا الاتجاه تماماً أيضاً . إن تنوع هذا الأسلوب هو المعنى المزدوج فيما عدا أنه مع المعنى المزدوج فإننا نريد من الملاحظ أو الشئ أن يدرك فوراً أن هناك طريقتين لأخذ التصرف . وفى القصائد الغنائية الشعرية لروجرز وهارت "المفتونة والمتضايقة والمهولة" من "بال چوى" تأخذ فيرا المتوسطة العمر چوى صغير السن والحقير لكن رجولى تأخذه كمشيق . واحتقار تشير إليه بـ "ضحكة" ولكنها تعترف "بحبه لأن الضحكة عليها" وهى لا تحتاج لشرح المعنيين فى العبارة .

حوارات جانبية ، تغيير المواقف ، التحولات :

أحياناً ما يتطلب منا النص أو أحداث الحياة أن نبتعد مؤقتاً عن السعى وراء هدفنا . وهذا الابتعاد المؤقت عن التصرف التمثيلى الرئيسى يطلق عليه "ملاحظة" وتأخذ عدة أشكال وتخدم عدة أغراض . والملاحظة قد تقدم تعليقاً يشبه الكورس وتشرح الخلفية والالتحياز للجمهور . وقد تكشف صفات الشخصية مثل الوغد الذى يغمز للجمهور على بأس شخص ما . وقد تكشف سلسلة من الملاحظات عن النص الفرعى .

وقد تؤدي الملاحظات في الشخصية أو خارجها وقد تكون شفوية أو باستخدام الإشارات وهي عادة قصيرة، ولكن بعض المناجاة المعقدة والطويلة مثل مناجاة هاملت "يا ليتني من عبيد فلاح وغد..." هي ملاحظات . وقد تؤدي التصرفات المتصلة بالملاحظات على أي شيء : نفسك ، شخص آخر ، حيوان ، جماد ، شيء معنوي ، الجمهور أو جزء منه ، وحتى نفس الشخصية التي كنت تتحدث إليها في التصرف الأساسي . وقد تأخذنا الملاحظة إلى أي مكان ماعدا اتجاه التصرف الأساسي : فإذا ما أزيلت الملاحظة يمكن للمشاهد الاستمرار بسهولة . ولا بد أن تكون الملاحظة متماشية مع أسلوب التقديم : وقد تكون الملاحظة المفردة في المسرحية الكاملة خارج المكان بينما النموذج أو سلسلة الملاحظات قد تبدو كما لو أنها جزءاً من الأسلوب، وبينما تؤدي الملاحظة فإن آخرين على خشبة المسرح قد يفعلون أي عدد من الأشياء : يستمرون في أعمالهم ، يتجمدون في الزمان والمكان ، يتركون خشبة المسرح أو يفقدون الوعي مؤقتاً أو يؤدون ملاحظاتهم في نفس الوقت أو بالتعاون مع ملاحظاتك معتمدين على أسلوب الإنتاج .

إن الملاحظة هي تصرف ولها كل مكونات التصرف العادي بما فيها الأهداف الواضحة والتي يسعى إليها . ولا بد أن تنفذ بسهولة بدون مراوغة الخطى وأنت في مكانك أو ملأ للفرار مبدئياً . ولا بد أن تبدأ كما لو كانت تصرف رئيسي ونهايتها لا بد

أن تعود بدون أخطاء وبسهولة إلى التصرف الأساسى بدون توقف . ولا تكرار للكلمة التى تركتها ورائك قبل الملاحظة ولا "أين كنت أنا؟" والحيلة مع التصرف كملاحظة هى التفكير فيما سيأتى : حتى وأنت تدرك الحاجة للتحويل ، ولا تقاطع نفسك حتى تتم التفكير الجارى وبعد ذلك وبدون أن تفقد فقرة انتقل فى سلامة إلى التغيير كلاهما يصب فى الملاحظة ويعودان إلى التصرف الرئيسى .

إن أكثر الأخطاء شيوعاً فى تنفيذ الملاحظة هو تردد المؤدى فى تتبع هدف الملاحظة. وإذا غيرنا من اتجاهنا لتتضرع إلى السماء ، فدعنا نفتح السماء الفرصة لتعيد إلينا ما سمعته وليس الضرب ثم الهروب . ونقطة ضعف أجرى أساسية تكمن فى الاتجاه عند بعض الممثلين فى وضع الملاحظات فى المشاهد حيث لا عمل . ومثل هؤلاء الممثلين قد يعانون من مشكلة أو أكثر : (١) عدم التركيز على التابع الموصوف للتصرفات عندهم ، تاركين انتباههم خارج السيطرة (٢) فقدان الاهتمام بدمج التفاصيل أو التركيب مثل محاولة تفتيت الزملاء من المؤدين بهمس النكات لهم ، (٣) نبضات بناء النفس والتى تغير التصميمات الصارمة لتتجهت به الرغبات المؤقتة فى ابتزاز الموافقة من الجمهور أو الممثلين الزملاء مثل التغيير الرفيع لتصرف مخطط له لترك انطباعات عند الجمهور بذلك الممثل والمظهر ونوعية الصوت إلخ . إن النظرات الوامضة للجمهور أو إلقاء سطور إليه كانت مصممة لتوجه إلى آخرين على خشبة المسرح . هذه هى أمثلة شائعة للملاحظات التى تخدم الذات .

وتصرف آخر يتطلب معاملة خاصة هو "الطريق الخلفى" أو التصرف الميال للقبول والإذعان . افترض أن عندك صفتين من الإقناع تريد توصيلهما إلى شخصية أخرى . ماذا يمكنك فعله إذا لم تكن تبشر الإقناع حتى يومىء الآخر برأسه كأنه يقول "نعم أنا مقتنع؟" لقد حال بينك وبين ما تريد عمله : إن مشهد الإقناع قد انتهى تماماً وحيث إنه ليس هناك دراما بدون صراع ، أين ستجد الصراع ؟ وإذا كانت التصرفات غير صراعية فمن الضروري إيجاد مكون متصارع أو كاشط لتبرير الاستمرارية .

والحل هو استخدام إحدى الأدوات الرئيسية الأخرى للممثل : الدوافع (التي تنظم المشاعر) والتكيفات (التي تضم كل أشكال السلوك غير المتعمدة والاعتيادية أو التلقائية) . تأمل التصرف "بدعو" على عكس التصرف "يقبل" وليس بإمكانك أن تبقى على استمرارية هذا المشهد بدون تقديم مكون ما كاشط وإضافى . ولكن إذا اضطر القابل لتأدية تصرفه بثقل عاطفى مثل "شك" فإن الداعى يمكن الاستمرار فى الدعوة حتى يفتفى الشك . وهذا بالطبع يعنى أن الداعى سوف يضطر لاختيار كهدف له ليس "نعم" البسيطة ولكن "نعم" المتحمسة . أو فى ذلك الشأن قد يتقدم الداعى "فى شك" كما لو أنه يقترح انه لو قبل المدعو المجيء فقد يقابل شخص ما يسبب له حرجاً . ويمكن أن يكون التلميح هنا "هل أنت متأكد تماماً بأنك تريد المجيء؟" أو إذا بحث الفرد عن حل للمشكلة من خلال مكون رسمى (تكيف) فإن الداعى قد يصاب فجأة بنوبة سعال ويستمر فى الدعوة بين نوبات السعال وبحة الصوت المفهومة .

ولابد أن يصبح واضحاً أثناء التكرار عندما يحدث تبادل فى المسار للخلف وهذا هو عادة الوقت لتحديد من سيفر ظلال الصراع وكيف سيقوم به . ولكن على الرغم من المخطط الدقيقة عندما يكون العرض قد استمر لفترة ويبدأ فى الضعف قليلا فإن أحد المشاركين قد ينسى ويجد نفسه متفق تماماً مع الآخرين بأسرع مما هو مطلوب . ثم ماذا ؟

إن فى مسرحية الـ **الوزير** ، تغنى الأم أغنية تحذير لدورثى ومن المفروض أن تظل دورثى غير مقتنعة حتى النهاية ، عندما لاتجد الأم ضرورة من الاستمرار فى الغناء . ولكن فى العرض الذى شاهدته ، وكان قرب نهاية الموسم - ما كادت الأم تبدأ فى التحذير حتى أوامات الابنة برأسها بشدة . والآن وقد أخرجت عملها بوضوح ، ماذا كان على الأم فعله مع الـ ٩٣ فاصلة الموسيقية الباقية فى الأغنية ؟ ولحسن الحظ فإن الأم كانت ممثلة ماهرة جددت قوة إقناعها كما لو كانت تقول ، "إنك ببساطة تومنين برأسك حتى تجعلينى اعتقد أنك مقتنعة . إننى لا أكثرث إذا كنت تعتقدين أننى انزعج ، ولكننى لن اتركك تذهبين حتى أرى علامة فعلية بالتسليم . ربما اهتسامة دافئة وعناق". وقد استحق قشيل وغناء الأم مدحاً خاصاً ، واستحققت دورثى التحدث معها إذ لم تكن إعادة جديدة كاملة .

الفصل السادس عشر

التصرف التكميلي

يتطلب هذا النوع من التصرف فصلاً خاصاً به حيث إن هذا التصرف هو الذى يفصل بين الممثل المسرحي الفنان وذلك العادى . وتعلم كيفية تأدية التصرف التكميلي جيداً معناه اكتساب سيطرة مطلقة على قيم العرض . والتأدية الرشيقة للتصرفات التكميلية هى التى تخلق الوهم بأن العرض حقيقى تماماً . إنه التصرف الذى يؤثر كثيراً فى استجابة الجمهور . إنه التصرف الذى يكتسبه الناس الذين نشئوا فى عمل العروض كما لو بالتناضح . وهو تصرف يصعب القيام به ولكن يمكن تعلمه والارتقاء به .

إن التصرف التكميلي يسمح لنا بأننا نبدو وكأننا نؤدى شيئين فى وقت واحد . وإذا أصبحنا متمرسين جداً فقد نتلاعب بثلاثة أو أربع أو حتى خمسة تصرفات فى نفس الوقت . بالطبع هذا وهم : نتكلم بصراحة ، لا يمكننا تأدية مهام متعددة بالضبط فى نفس الوقت ، ولكننا نستطيع بسرعة التناوب بين عمليتين بطريقة تخلق الوهم بأننا نفعل هذا .

وإذا رغبتنا فى لف طوقين بيد واحدة فسوف ندفع واحداً وعندما يدور ندفع بالآخر وبعد ذلك وعندما يتباطأ الأول أو ينحرف نعطيهِ دفعة أخرى بينما يهبط الثانى مؤقتاً ثم نعود للثانى ثم الأول مرة أخرى وهكذا . وبالمثل فقد نشغل انفسنا بنقل أخبار حادثة على الهاتف بينما فى نفس الوقت نخلط المحتويات التى لابد من إضافتها فى

وقت محدد إلى طبق متقن من الطعام الذى نعد . وإذا أبطأنا في الفهم فمن الواضح أننا نقلل من أحد العاملين بينما نجتمع أفكارنا في الآخر : وبعد ذلك نجتمع بطلء للأفكار بينما نعود للأول . ولكن تأمل شخص متوسط الذكاء لا ترهقه الكيماويات أو الضغط العصوى أو التعب يستطيع هذا الشخص أن يصدر حكمين ذو قيمة في الثانية. ألا ينبغى في الإمكان النقر بالأصابع للأمام والخلف بما يكفى لكى ، بعد ملأ ملعقة شاي بالقرفة يمكننا جعل الملعقة مستمرة للحظة من لعبة التوابل إلى إناء الطهى ، بينما توضح إساءة فهم رجال الإسعاف للعنوان ، ولسنا مضطرين لإبقاء الملعقة في وضع منتصف الجو لمدة نصف الثانية التى يستغرقها تصحيح الأمر لعامل التليفون فيما يتعلق بـ "شارع هاى" عندما اعتقد أننا قد قلنا "شارع بلاى" .

إن كل منا لديه بنك للذاكرة القصيرة المدى حيث يظل ما قد يقوله شخص ما لنا لبعض الوقت بعد سماعنا له . ونذكر هذه الظاهرة عندما على سبيل المثال نبحث عن رقم هاتف ثم نكرر الرقم بصوت عال قبل طلبه لكى نخلق انطباعاً باقياً بقوة الذاكرة قصيرة المدى وغالباً . وفي الحقيقة فهى ليست قصيرة المدى فقد نحتفظ بها بلا وعى وإلى الأبد . وهذا الاحتفاظ الواعى غالباً ما يشار إليه في المسرح "بالتحويل" ، مثل حساب فى بنك الذاكرة لعقلنا . ونفس الشىء ينطبق على حواسنا الأخرى ، يمكننا الإعادة الفورية لما رأيناه ولمسناه ، وتذوقناه وشممنا رائحته توا .

وهذا التحويل يجدى معنا حتى بينما نحن مكرسين تماماً لمهمة أخرى أصبحنا محولين إليها . وإذا قاتنا كلمة أو اثنتين من عامل التليفون بينما نحن نزيل كتلة من

الصلصلة فليس هناك داعى للقلق : يمكننا سماعها عند الإعادة الفورية فى لحظة عندما نكون مستعدين . وإذا اعتمدنا على كوننا قادرين على التحول خلال نصف ثانية فلا بد أن نكون قادرين على إعطاء التوهم بأننا نؤدى عملين فى نفس الوقت . وإذا استطعنا التقلب على صعوبة التحولات فإننا نستطيع الأداء مثل عازف الكمان أو البيانو الذى يترجل على البيانو بينما يحدث شخصاً يعرفه أو الصحنى الذى يحتفظ بمكالمتين على الهاتف فى نفس الوقت .

إن التجربة مع تدريبات كهذه مثل لعب الكوتشينة بينما فى نفس الوقت يتم وصف حدث يومى . لا تتلعثم ولا تردد ، ابقِ على كلتا المسعين يتدفقان فى سهولة . أو تذكر فقرة صحفية بينما تتحدث على الهاتف . ومن المهم أن نتذكر بأن التصرف التكميلى ما زال تصرفاً مع كل أجزائه المشغولة . إن التصرف التكميلى ليس تكييفاً ، وذلك يعتبر جزءاً أوتوماتيكياً من السلوك . وهكذا فإن ارتداء معطفك بينما تعطى تعليماتك لجليسة الأطفال ليس من المحتمل أن يكون تصرفاً تكميلى حيث إنه بالنسبة لمعظمنا يعتبر ارتداء المعطف عملاً آلياً . وبالطبع إذا كان المعطف يربط بطريقة لا اعتيادية تتطلب تنفيذاً متعمداً حينئذ يمكن رؤية العملية على أنها تصرفاً . ولكن تأدية تصرف يتصادف مع تكييف لا يحسب مع التصرف التكميلى بالرغم من أنه قد يبدو كذلك للملاحظ العابر . وبعض الممثلين والذين يدركون الانطباع القوي الذى يتركه السلوك متعدد المستويات يحاولون خداع التكييف من أجل التصرف ولكن ذلك عادة ما

تعوزه شرارة الشيء الحقيقي متعددة الأوجه . وهناك الكثير مما سنقوله عن التكيفات فيما بعد .

لقد كنا نفترض بأن الممثل هو الإنسان المتوسط الذي يمكن أن نتوقع بأن يؤدي على الأقل اثنين من الأحكام القيمية في الثانية . ولكن إذا كنت ممثلاً متمرساً فلا بد أن تكون قادراً على معالجة ثلاثة أو أربعة في الثانية . وبعد ذلك إذا كنت تريد اكتساب الفطنة العقلية للسائق في سباق فإنك سوف تحتاج إلى خمسة . وليس هناك فرصة لأن تصبح رائد فضاء حتى يمكنك اكتساب ستة . والكثير من التدريبات يمكنها المساعدة في تحسين ذلك . وتعتبر المصارعة بالسيف واحدة من ذلك .

وأحد الأسئلة التي تثار عند تأدية كلا من التصرف الرئيسى والتصرف التكميلى بنفس القوة هو : كيف يمكننا معرفة الرئيسى من المكمل ؟ حسناً أحياناً لا نعرف لدرجة أن التصرف الرئيسى قد يبدو فيما بعد وكأنه خرج من الخبطة . ولكن عندما نكون فى شك فقد نقول إن التصرف الرئيسى هو ذلك التصرف الذى يخدم المشهد على أفضل وجه .

فكر فى التلفزيون والفيلم وخشبة المسرح كأداء تستمتع به كثيراً . ومن المحتمل أن كل منهم يبدو وكأنه "إنسانى" و"طبيعى" و"متعدد الأوجه" وبطريقة أخرى فنحن لسنا راضين عن هذه العروض التى تبدو وكأنها تعطى ضوءاً متقطعاً للتحذير وترى فى النطق وأو إما أنها أنواع من السلوك . إن التمثيل البسيط هو "أو/إما" وهو مثل

الشخص الذى يمثل كما لو أنه فى أى لحظة فإن الشيء الوحيد الذى يوجد فى العالم هو بالضبط ما ينظر إليه . فكر فى شخصية فى دراما تليفزيونية وهى تجلس إلى منضدة فى مطعم متهمه صديقها بالانصراف مع صديقه، وبشكل واضح تماماً لا تدرك أن المطعم مملوء بالناس، والذين يسترقون السمع ومشاهدة هذا حتى ولو سمعنا ببعض الترخيص الدرامى. فإننا نجد أنه لا بد من تعليق الشك قليلاً لما هو ممكن بشكل معقول. ومن المحتمل أن نتقبل الشخصية التى تتهم ولكن فى نفس الوقت نحاول أن نؤكد بأن المحادثة قد لا تسمع . بمعنى أنه من يؤدى التصرف التكميلى (إلا إذا بالطبع ينوى فعلاً كشف الشخص الذى يتهمه على كل فرد فى المطعم . وحتى إذا كان هناك تصرف تكميلى لا بد "من تأديته : للتأكيد على أن كل شخص فى المطعم قد وصلته الرسالة .)

إن السلوك الذى يعتمد على "إما هذا أو ذاك" يعتبر جامد واصطناعى بشكل واضح ، لدرجة أنه غالباً ما يستغل فى الكوميديا والفانتازيا لإبعاد الجمهور عن القبول التام للشخصية أو الموقف. وبالطبع هناك الحاجة فى اللحظات الحاسمة لكى نكون قادرين على إعطاء التحذير عن عمد لتركز على مهمة واحدة بغض النظر عما يحدث حولنا . ولكن المقدرة على جعل مثل هذه اللحظات تأخذ فى الاعتبار وينظر إليها على أنها أكثر أهمية مما حدث من قبل قد يتوقف جيداً على المقدرة على الفرملة الناعمة لما حدث من قبل . وهذه النعومة يمكن أن تتم بتصرفات تكميلية .

تخيل المشهد الذى فيه تعود الأم للمنزل إلى ابنتها التى ترقد على الكنبه تقرأ فى

كتاب . "هل اتصل أي شخص؟" تسأل الأم . وبدون النظر تجيب الابنة . "أبى اتصل وقال أنه سيتأخر ومن الأفضل أيضاً أن تتصلى بمارجورى فهي تريد منا الذهاب إلى الشاطئ- يوم الأحد . هنا من المحتمل ان تصبح القراءة تصرفاً أساسياً ونقل الأحداث تصرفاً تكميلياً . ويتقسيم تركيزها ثقل الالته من أهمية كل من التصرفين." "هل جاء أحد هنا ؟" تسأل الأم بينما تنظم وترتب البقالة التي احضرتها للمنزل معها . وترد الابنة "لا" وهي مازالت ترى نفسها مثل البنت فى الكتاب . ولكن ما هذه البقعة الحمراء على السجادة ؟ تسأل الأم . وحينئذ تضع الابنة الكتاب وتنهض وتفتش عن البقعة بعناية . هل ترى كيف شدد على التركيز المحصور بوضع الأنشطة الأخرى جانباً حتى يتم خدمة عمل واحد ؟

إن مشاهدة العروض من قبل ممثلين ممتازين قادرين بسهولة على التعامل مع موضوعين أو أكثر أو المحاز هدفين أو أكثر من نفس الموضوع يمكن أن يكون تجربة ساحرة . إن القدرة على تأدية تصرف تكميلى يجعل فى الإمكان اختيار مجموعة كاملة من الأشياء والتعامل معها . ولولا الممثل فإن الشيء الواحد يبدو ضخماً : الجمهور .

ولكى تبذل أفضل ما عندك على خشبة المسرح بغض النظر عن قدرة الجمهور على المشاركة بأى طريقة لابد أن ينتظر إليه على أنه أنانية ولايفيد الانتاج . ولهؤلاء

المهتمين بأن اخراج التمثيل لابد أن يرتب بطريقة مصممة جيداً لخدمة احتياجات الجمهور ، يصبح التصرف التكميلي أداة لا يمكن الاستغناء عنها .

وهناك أوقات نخاطب فيها الجمهور مباشرة وفى هذه الحالة يصبح الجمهور هدف التصرف الأساسى . ولكن عادة فمن المفروض أن نتظاهر بأننا لانعرف أن هناك جمهوراً على الجانب الآخر من "الجدار الرابع" الخيالى . وفى هذه الحالة فإن الجمهور يعامل كهدف لهذه التصرفات التكميلية مثل : وضعه جانباً ، إبعاده ، إرباكه ، توجيهه خطأ ، تجريده من أسلحته ، صدمه ، استفزازه ، إثارتة ، التوصل إليه ، الضحك عليه ، توحيده ، إسكاته ، تسليته ، إلهامه وترك انطباع لديه .

وكيف على سبيل المثال يمكننا وضع الجمهور بعيداً عن الجانب الصحيح؟ خذ مثلاً الوغد الذى يتصرف "بإخلاص" نحو هؤلاء الذين على خشبة المسرح ولكن ما زال يريد من الجمهور أن يدركوا نفاقه الخسيس . وفى الأيام الخوالى كان الوغد يستدير نحو الجمهور ويلف شاربه وضاحكاً بينه وبين نفسه يغمغم على انفراد مثل : إنه يعرف القليل ... " أما أساليب اليوم فهى أكثر تقدماً ، فقد نوضع فى عقل الجمهور جزءاً من عمل يتعرفوا عليه بأفكار بغيضة مثل غزيق قطعة من الورق أو تفحص حجرة أثناء الصفح عن عمل بسيط يتمسم بالقسوة فى بداية المسرحية مثل تعذيب القطة . (وبالطبع فإن المسرحية لابد أن تكون هكذا للسماح بمثل هذا العمل ، ويمكن أن يصبح هذا بعد ذلك فكرة مهيمنة - واضحة مثل الموسيقى الزاحفة أحياناً ما تزال تستخدم لتدعيم مشهد بغيض . وبعد ذلك لاحقاً بينما "بإخلاص" تطمئن الأرملة بأنها لن تطرد.

يستطيع فى نفس الوقت الاستيلاء على الحجرة أو يمزق الورقة . هل تذكر الشخصية التى لعب دورها فريدريك مارش فى **الجنج التفتلى** ، الذى جفف يديه بمندبل عندما كذب ؟ ومع كل ما يتوفر لنا هذه الأيام من اختراعات لم يعد ضرورياً لف الشارب لاطهار نياتنا السيئة .

إن المشكلة الرئيسية فى تأدية التصرفات التكميلية الموجهة إلي والتي تعتبر - الفخ الموروث فى التعامل مع كل التصرفات التكميلية - هى مشكلة النسبة . فالتصرف التكميلي يجب ألا يطفى أبداً على التصرف الأساسى . وحقاً فإن معظم التصرفات التكميلية لابد أن تكون على مستوى منخفض لدرجة لا يدركها الجمهور . ولا تريد أن نعرض أمام الجمهور الحقيقة بأنه يتلاعب به . ومع ذلك فكثيراً ما تخرج التصرفات التكميلية عن أيدينا خاصة فى مناسبات مثل اللبالي المفتوحة عندما نغرى بإعمال وحدة الإنتاج من أجل الرغبة فى الظهور بمظهر جيد بالنسبة للنقاد وأوائل القادمين لبلا ، والتصرفات التكميلية التى تشاهد هنا هى تصرفات انطباع لتوحيد زملائنا الممثلين وإخفاء أعصابنا عن الجمهور حيث قد تنحرف هذه المهام عن المسرحية .

وكثيراً من الممثلين يعرفون "ظاهرة الطريق" وهي كيفية فساد العرض عندما يتجول بدون مخرج، والممثلون متعبون من تأدية نفس الأدوار القديمة مرات ومرات فى كل عرض، ويستسلمون لمديح الضحك والتصفيق. وعندئذ يتحملون المسؤولية فى بدء تأدية التصرفات الرئيسية أمام الجمهور مثل "يتودد" ، "يحلب" ، "يصل لحل وسط" ،

"يرخص" ، "يتهيج" ، "يمس" ، أو عندما يكون محبطون ومتضايقون تكون هذه التصرفات مثل "يعاقب" ، "يهرم" ، "يرسل" ، و"يهمل" .

كم مرة شاهدنا فيها الممثلين وهم يمشون بلا اكتراث في العرض ؟ وقد يكونوا يسيرون من خلال الحركات حسب توجيههم . ولكن موقفهم تجاه الجمهور يبدو "إنكم بكم لدرجة لا تتلوقون معها عبقريتي : لماذا أزعج نفسي وأخرج إليكم" ومثل هذه المواقف في النهاية تؤدي إلى تصرفات تكميلية مثل تجاهل الجمهور والحكم عليه بالسجن وحتى عقابه . وذات مرة سمعت ممثلة تخرج من خشبة المسرح بعد مشهدها الأول وهي تغتمم "إلى المجيعم معهم فهم لا يستحقون العمل من أجلهم" . ومن الواضح فإن الجمهور لم يستقبلها كما شعرت أنه حق لها ، ولذا ففي بقية العرض كانت بالفعل تؤكد على كلمات معينة كما قد يفعل المرء مع طفل بطيء . وفعلينا نقول للجمهور . "الشيء الوحيد الذي تفهمه هو كلام الطفل الرضيع وباللندم ، فإن مثل هذا السلوك ليس غير شائع .

اخترع لنفسك تصرفين مثل إيجاد رقم معين في دليل التليفون وفي نفس الوقت اشرح لممثل زميل لك لماذا كنت متأخراً عن الميعاد . أدى كل تصرف بشكل منفصل في أول الأمر . (وتأكد أن هناك اعتراض على التصرف "يشرح" ودليل التليفون سوف يزودنا بالمشاكل) . والآن حاول جمع التصرفين بلا تردد . وبشكل فعلي قم بتأدية هذين التصرفين ، معبراً اهتمامك بشكل خاص إلى الأهداف .

والآن قم بتأدية الخليط مرة أخرى ولكن هذه المرة مؤكداً أكثر على رقم التليفون .
والآن مرة أخرى جاعلا الشرح أكثر أهمية . ومرة أخرى فقط هذه المرة فإننا نجتاز الحبو،
ابداً بجعل واحد منهما التصرف الرئيسى وتدرجياً تسمح له بأن يتراجع إلى
التكميلى، بينما ما كان تكميلياً يصبح الآن رئيسياً . والآن اجتاز الحبو جيئة وذهاباً .

وبعد اكتسابك لبعض الاحتراف مع هذا النوع من التدريب ، دعنا الآن نجعل هدف
إحدهما ("يشرح" على سبيل المثال) هو الجمهور . كرر ما سبق أولاً واحداً فى المرة ،
وبعد ذلك اجنح الاثنين . وبينما قد لا يستجيب الجمهور فعلا ، ببساطة تخيل أنه
يستجيب .

وفى حالة ما لم تجد فى هذه التدريبات أى تحدى لماذا لا تحاول مع تصرف رئيسى
واثنين تكميليين . ثلاثة ؟ أربعة ؟ اننى أعرف بمثلا تعامل مرة مع خمسة تصرفات فى
وقت واحد. إن المهارة فى تأدية التصرف التكميلى سوف يشهد أنه ضرورى جداً فى
التعامل مع الأداء .

الفصل السابع عشر

الاستجابات العاطفية

تخيل لعبة تمارسها دائماً في الفصول في ستوديوهات انسمبل . تحضر دسنة أو أكثر من الصناديق المغطاة وكل واحد يحتوى على أشياء في حجم الإصبع أو الدمية أو العنكبوت الميت . ويفتح طالب أحد الصناديق ويفحص بعناية المحتويات بدون أن يسمح للآخرين برؤيتها ثم يغلق الصندوق . ويطلب من الطلاب الآخرين بعد ذلك أن يغمضوا ما بداخل الصندوق .

وبالرغم من أنني كررت هذه التجربة عشرات المرات ، فإننى مازلت مندهشاً من درجة الدقة العالية باستمرار فى عملية التخمين . وحتى عندما يحاول المتطوع أن يحتفظ بوجه لا ينم عن مشاعر أثناء فحص محتويات الصندوق ، فإن الملاحظين يستطيعون عادة أن يتعرفوا على نوع الشيء الذى فحص وغالباً ما يستطيعون تحديد الشيء الفعلى .

هل هذا يحدث من خلال التخاطر أو الاستشراق عن بعد؟ ربما يمكننا السماح بقياس بسيط لهذا الافتراض ولكن نسبة الدقة وكونية الظاهرة توحي بأن القوى الأخرى تعمل خاصة أن الاشارات لا يمكن أن تنقل من حجرة أخرى : لابد أن تشاهد فى ذلك الزمان والمكان .

وما أعتقد أنه لغة الكون تعمل هنا ، ربما اللغة الوحيدة التي تنقل القراءة والكتابة والتعبيرات الدقيقة للغة المكتسبة أو التقليد . دعنا نطلق عليها لغة الاستجابات العاطفية . وحيثما تسافر ومن تقابله فمن المستحيل ألا تفهم متى يشعر الغريب بالود أو العداوة ، السعادة أو الحزن ، القلق ، الغيرة ، عدم الاكتراث ، الشفقة ، الغضب ، والإحباط وأحياناً لا تضطر حتى لرؤية الشخص : وقد تسمع ببساطة صوته أو حتى عبر الهاتف . فالمشاعر من الصعب إخفائها .

ولذا ما يحدث عندما تفتح صندوقاً هو أن رد الفعل العاطفي الذي يحدث يغير من إشارات جسدك . وكلما درست الشيء أكثر وأدركت الصفات الخاصة المختلفة للشيء ، تتغير ردود أفعالك مع كل اكتشاف جديد وكذلك إشارات جسدك .

وربما يساعد وصف تجربة مماثلة في شرح كيفية عمل لغة الاستجابة العاطفية : تعطى امرأة في الفصل صندوقاً . ونرى أنها تقترب منه بموقف من الغرابة والتردد . وهي تجلس وتمسك الصندوق بشبات وتنظر إلينا وتضحك وتمسك الصندوق بطول ذراعيها ويهدأ ، تفتحه وعندما لا تجد شيئاً يقفز منه تقربه من وجهها ، وتترقب ضحكاتنا ويحل محلها حاجب مرتفع ورد فعل من الدهشة البسيطة وحس الاستطلاع ، ثم تقترب وتضرب بأصبعها ما هناك بينما تجهد زوايا فمها مع النظرة التي تقول "كم هو سخيف الشعور بالخوف" ، ويتسم كالطفل بينما تبدو وهي تمزق الشيء برفع وخفض جزء منه . وبمحجب الشيء عن أنظارنا تأخذه من الصندوق وتفحصه بدقة : وفجأة

تظهر نظرة رعب على وجهها . وبعد فترة وببطء تعيد الشيء في الصندوق وتبدو وهي تتهمنا ، ناظرة من وقت لآخر إلى الصندوق . وبعد ذلك تغلق الصندوق وهي حزينة إلى حد ما . ولكن بنظرة من عدم الاكتراث الزائف كما لو أنها مجرد لعبة .

وفي الصندوق كانت هناك دمية صغيرة مصنوعة من مادة السيليوليد مثل تلك التي يجدها المرء في علب المحبوب ، ولها أطراف متحركة ويدون ملابس / مبتسمة وذات ذراعين ممتدان كما لو أنها تدعو إلى عناق . ولكن عندما ذهب الطالب لالتقاطها اكتشف حبلا يتدلى منها مربوطًا حول رقبتها في شرك الجلاد .

وقد خمن المراقبون أنها "لعبة" ، "دمية" ، "إحدى الألعاب" ، "شيء حلو" وبعد ذلك حدث لها "شيء صرعب" وأمكن رؤيته فقط عندما تحركت ، "رأسها فصلت" ، "قالت كلمة وقحة" وهكذا .

وفي حياتنا اليومية تتأثر إلى درجة ما بكل شيء نقابله . وفي بداية الأمر فإننا نحاول إدراك أو فهم ما نقابله ، وبينما نحن كذلك نجري تقييمًا له . وإذا كان هذا الشيء ذو اهتمام عاды فإننا نستجيب بسهولة ورد فعل مألوف نسبي . وإذا بدأ ليس مهما نسبيًا بالقياس إلى مشاعرنا أو ظروفنا السائدة فإننا نستجيب بمشاعر من عدم الاكتراث أو عدم الصبر . وإذا كان الشيء الذي نقابله ذو معنى كبير فإن استجابتنا سوف تكون كبيرة ومتصلة . وإذا كان أيضًا مليئًا بالمعنى فقد نسكت للحظة قبل أن نزين نوعًا من الاستجابة الدقيقة . وإذا لم نستطيع فهمها ، أو نشعر أنها خارج الأمر،

فقد نستجيب بمشاعر من الارتباك أو السخط . ومعنى آخر قمعها نرى سيتج عنه نوعاً ما من الاستجابة العاطفية لدينا .

ولو أن هناك شخص ما يشاهد تتتابع الاستجابات العاطفية لدينا كما نرى نحن تتابع المشيرات فهذا الشخص يكون فى موقع جيد لاستنتاج ما نراه . وحتى إذا حاولنا كتم مشاعرنا ، فإن الملاحظ قد يسأل . "ما هو المفزى فيما قد يروونه لدرجة أنهم يبذلون جهداً متعمداً لإخفاء ردود الفعل عندهم . لابد أنه هام جداً" . إن أى جاسوس جيد يعرف ما ينبغي على كل ممثل أن يتعلمه : ما تكون على صلة به يشير انفعالك بطريقة خاصة جداً . إن الدرجة التى بها تفهم استجاباتنا العاطفية تعتمد أساساً على ذكاء الشخص الذى يقرأنا . بعض الناس يصدقون أن شخص ما لطيف لأنه يبتسم : بينما الناس الأكثر إدراكاً يستطيعون اكتشاف ومضة جشع فى العيون التى تقول "إننى ابتسم لأننى على وشك انتزاع ضوء النهار منك" .

كيف يحدث أن تكون هناك علاقة سبب ونتيجة بين الإدراك والاستجابة العاطفية . بين المدخلات والمخرجات ؟ وفى هذا الصدد ما هى العواطف أو المشاعر على أية حال ؟ وحيث إن علماء النفس والخبراء الآخرين إما صامتون أو على خلاف مع بعضهم ، فإننى انضم إلى المناظرة وأقدم تفسيرى الخاص . إننى افترض أن العواطف هى استجابات نفسية غريزية بنعم أو لا للمؤثرات .

فعلى سبيل المثال فإن لدينا غريزة حب البقاء . وأى مؤثر يمكن تفسيره على أنه تهديد لبقائنا يجعلنا نشعر بالخوف وأى مؤثر يفسره على أنه تأمين لبقائنا يجعلنا نشعر بالأمان وبالمثل فإن المؤثرات التى تشيع أو تحرم غريزتنا الجنسية يمكن أن تسعدنا أو تصيبنا بالإحباط . ويكتب روبرت أردرى (وهو كاتب مسرحى بالمصادفة) وكورنراد لورينز عن غريزة جامحة تحدد مقدار الدافع وراء محاولتنا : وهكذا عندما نتقدم وننجح فى مشروع نشعر بالفوق ، وإذا لم تنجح نشعر بالإحباط .

يمكن أن نشعر بالكثير من المتعة ونحن نعدد ونربط بين العواطف والغرائز الممكنة ، ولكن لأهد من كلمة تحذير . ففكر فى المؤثر السابق على الغريزة والذى يتولد عنه العاطفة "الخام" وهي نوع من الاستجابة التى نراها فى الأطفال وفى الآخرين غير القادرين أن يضعوا ضوابط اجتماعية على سلوكياتهم . والآن دعنا نفترض غريزة الفرح : طفل صغير جداً يعطى لعبة ويجرى ويلعب فى فرح . وبعد ذلك لو اختطفت اللعبة بالغضب يصرخ الطفل ويضرب ويقتل نفسه لو استطاع . وقد نعتبر هذه الاستجابات أولية . وحتى لو كان أحد الوالدين المحبين هو الذى خطف اللعبة فليس الغضب أقل شدة . ولكن إذا كان الطفل مدرّكاً بشكل كاف ليساوى بين أحد الوالدين ومصدر الطعام أو الراحة أو العاطفة ، إلغ وعامل بشكل كاف ليدرك أنه لو قتل (أو حتى أزعج) أحد الوالدين فإنه إمداداته من الطعام والراحة والعاطفة إلغ ، يمكن أن تتهدد حينئذ فمن المحتمل أن يعدل استجابته العاطفية .

وعندما يستحضر الطفل عدداً من غرائز مجتمعه مع بعضها البعض ، فهو يصل إلى استجابة ليست كراهية لسلوكه المحيط ولا تأمين لانتظار وجبة ، ولكننا نرى رد فعل وسط ، وقد نطلق عليه "خيبة أمل" . وما حدث هو أنه عاطفة الكراهية قد تم تسييسها ، وعندنا عاطفة مشروطة أو مشاعر . ومن خلال تلك العملية تعدل كل العواطف لإعطاء دفعة لكل مجموعة الاستجابات الثانوية ومن الدرجة الثالثة ، والتي هي المشاعر .

والمشاعر بالنسبة للعواطف هي الانعكاسات المشروطة بالنسبة للانعكاسات البسيطة. وما يشير الاهتمام بشكل أكثر أن بعض المشاعر قد تضعف أو تصبح ضحلة لدرجة أن إرادتنا الواعية تستطيع التلاعب بها . ومن المستحيل تقريباً استدعاء عاطفة أولية بالأمر المباشر ، أو حتى معظم المشاعر - حاول أن تخبر نفسك بأنها "قاتلة" أو "مخيبة للأمال" ولكن منطقة ضحلة واحدة من المشاعر يمكن توجيه الأمر إليها بمفاتيح: المواقف . ويمكننا إخبار أنفسنا بأن "نهذا" ، "نبتهج" ، "نفرح" ، أو "نحترس" ، وغالباً ما ينجح الأمر بالرغم من أنه ما يكون نادراً على أى شيء أكثر من المستوى الأكثر ضحالة .

ولذا فهناك ما يمكن أن نطلق عليه نظرية القدرة على الاستجابة المكونة من مستويات للفرصة والتي تخدم عملية الاستمرار . وأكثر الاستجابات عمقاً وأقواها هي العواطف ، مثل التيارات الكثيفة المظلمة القريبة من قاع البحر وعلى السطح مثل الأمواج والتموجات توجد المواقف السطحية بين المشاعر وهي غنية مثل البحر . وبالرغم من أننا نحاول تصنيف المشاعر في مجموعات معروفة لأغراض الوصف ، فربما

يوجد فى الحقيقة مجرّحات رفيعة أكثر من المشاعر مما يوجد من أحوال فى اللغة تصف ذلك .

وما هى الكلمة التى يمكن أن تنقل بطريقة واضحة المشاعر المعقدة لأم أثيوبية وهى تشاهد طفل آخر من أطفالها يموت بين ذراعيها ؟ ومع ذلك من لا يستطيع أن يقرأ ما بداخلها بوضوح ؟ لأننا لا نقرأ فقط حزنها على خسارتها المحتومة . ولكن درجة الرواقية التى تأتى عن هجرتها هذه من قبل ومن ملاحظتها لفقدان كثيرين آخرين . وبعد ذلك فهناك وميض الأمل الضعيف والذى قد يحوله الشد والجذب والذى ربما المصور الشعبان يقدمه لطفلها . وأضف إلى ذلك الغضب المحتوم بأنه لا يمكن عمل شيء للمساعدة والكبرياء والتحدى بأنها لن تنهار أمام الناظرين وأيضاً أثار انسحابها وصداقتها الحميمة مع الآخرين حولها ممن يعانون نفس الشدة والضيّق . هل هناك أيضاً ذنب ما بخصوص وضع طفلها فى هذا الموقف ؟ وإذا كان الأمر هكذا ، فإن درجة من حب الانتقام ربما من الزوج الذى ربما قد يكون اقترح مفادرتهم للقرية . هل هناك حل ربما الثأر والذى يمكن أن ينفجر يوماً ما إلى ثورة مسلحة ؟

ظلال فوق ظلال من الفروق البسيطة العاطفية كل منها ذات وزن واستمرارية مختلفة، كل منها يتحرك باستمرار ويدخل فى نسيج مع الآخرين ، ما هى الكلمة التى يمكن بشكل مناسب أن تصف موقف مشاعر الأم ؟ حزنه ؟ ملهولة ؟ غاضبة ؟ بالتأكيد لا تكفى أى كلمات خاصة عندما نفكر فى الكم الكبير من الارتباطات المتراكمة فى كل لحظة حياة : وبالنسبة لهذه الأم فإن التجربة لابد أن تحمل آثار لا

تنتهى من العواطف عادة رفيعة لدرجة لا يمكن الفصل بينها ومنطلقة بسرعة لدرجة لا يمكن ملاحظتها وحالتها واحدة من الاستجابات الشخصية الفريدة للموقف فى هذا العالم المكون من خمسة بليون نسمة . والأم التالية فى هذه الظروف سيكون لديها استجابات مختلفة جداً مثل اختلاف بصمات الأصابع . إن إدراكنا الكلى سوف يراها متشابهة ، أما معرفتنا المدربة فسوف نرى كل الفروق الهامة .

وكل هذه المكونات الواضحة والرفيعة لابد أن تضيف إلى نوع خاص من السلوك حتى يبدو حقيقياً . وعندما نلاحظ سلوكاً تتصل فيه كل الأجزاء ببعضها ، فقد نشك فى حقيقة ذلك السلوك . بالمثل لو كانت هناك مكونات معينة ولكنها لا تبدو متناسبة (حتى لو ترى تحت ميكروسكوب الحكيم) فإننا سنميل إلى الشك فى حقيقة ذلك السلوك أيضاً . ولو لاحظنا هذه النوعية من الأمهات ورأيناها تسقط رضيعتها حتى تستطيع بحرية دفع النساء الأخريات جانباً فى محاولة لحطف شىء رخيص من صندوق به أشياء تافهة فقد نشك فى عمق حزنها . إن التوافق هو شىء طبيعى وضرورى ولكن هناك حدود . وفيما وراء هذه الحدود فميل إلى عدم التصديق .

وهذا يشير فى النهاية موضوعاً هاماً للممثل : هل يمكن إخفاء المشاعر الحقيقية ؟ هل يمكن للممثلة الماهرة أن تزرع بين من هم فى حزن شديد وتستدرجنا إلى التصديق بأنها أم أثيوبية حقيقية ؟ حسنًا ، إن الممثلة الجيدة يمكن أن تولد مشاعر حقيقية عميقة وربما - تستطيع أن تضحك حتى على الشخص الحكيم . ولكن شخص ما ينخرط فى

المواطف بدون الشعور الحقيقي بالحزن ، واليأس ، إلخ . يمكن عادة نزع القناع عنه . وذلك لأن بالرغم من أن كل شعور به فرط من الاستجابات الخاصة ، كل الشاعر لها على الأقل ثلاث علامات محدّدة بينها ، وكلما كانت المشاعر أعمق ، كلما كانت علامات التحذير ملحوظة أكثر .

* **التناقض** : إن المشاعر القوية عادة يصاحبها جهد كبير لكبحها وبالطبع فإن المرء قد يفقد سيطرته على المشاعر ، ولكن ليس بسبب قلة المحاولة . ولذا عندما نرى سلوكاً عاطفياً يبدو إجبارياً أو متوقّعاً فى شغف أكثر من اللازم ، فقد نشك . وتذكر أن السكير لا يحاول أن يطعن بالخنجر .

* **الاستجابات المتغيرة** : إن السلوك يتذبذب بسرعة فقد يشعر المرء بشيء الآن وشيء آخر بعد ذلك ولأن المشاعر والمحاولات تتغير . إن المشاعر المختلطة نحو الآخرين ومن الآخرين تتكشف كظواهر جسمانية واضحة .

* **الاحتفاظ** : إن الشعور الحقيقي يستغرق وقتاً لكى يتهدد . وحتى بعد التخلص من المؤثر ، يستغرق الأمر وقتاً لكى يخلص المرء نفسه من علامات الشعور . وقد يتحول إلى ظهور تشبّط من نوع مختلف بينما الدموع قد تتحول إلى ضحكة . أما الهياج فهو يستغرق وقتاً لكى يهدأ حيث إن دواء الإدرينالين أو ما يشابهه يأخذ بعض الوقت لكى يتحرك من مجرى الدم . وهناك شك فى الامتنصاص الكامل أو الفجائى للمشاعر القوية .

وإذا لم تكن كل هذه العلامات التحذيرية حاضرة ، فقد نشك فى أن المشاعر والعواطف يتم اللعب عليها (والإشارة لها) . ومع الممارسة فقد نستطيع فى الحال إدراك الأنماط الشائعة فى لعبة ردود الفعل المتغيرة الألوان : الابتسامة المؤقتة قبل الدموع ، إيقاف المحادثة فى أثناء المحاولة المستعجلة لاحتواء انفلات الشعور ، جعل الصوت سطحيًا والصعوبة فى اللفظ أو إفشاء ما هو مكبوت مثل السيطرة على اليدين والجزء العلوى من الجسم ولكن تتحرك القدمان بشكل متهيج .

ليس فقط المثلثون هم الذين يستطيعون معرفة الفرق بين المظهر الحقيقى والمشار إليه للعاطفة . والجمهور ، بالرغم من أنه قد لا يستطيع تحليل أعراض محددة يستطيع غالبًا أن يعرف بقلبه متى يكون فى وجود عاطفة حقيقية فى عرض ، خاصة إذا لم يخدع بالحيل المتكررة لما يحب أن يصدقه . وأطفال المدارس فوق كل هذا قد هوجموا من قبل العروض الضعيفة للشركات المؤلفة بسرعة ، والتى تقدم شكسبير كما لو كان دواء مسجلًا ، ولا عجب فى أن الأطفال أحيانًا يهاجمون الممثلين بدورهم بالفكاهة والإهانات . ومن ناحية أخرى فقد شاهدنا نفس مجموعات الأطفال وهم يصلون فى شكس إلى المسرح مستعدين لممارسة الأذى ، وبعد ذلك بدقائق قليلة من العروض المدمجة ، مع مشاعر حقيقية - يجدون انفسهم مأخوذين مثل الممثلين من الجماهير عندهم أحلام مبنية على الرغبة - إن أطفال المدارس بطريقة مشهورة لا يشجعون بسرور ما هو ضعيف ولا يشعر به وكذلك البالغين من الجمهور . وعندما يظهر الإمبراطور أمامهم ، فمن الأفضل أن يكون مرتديًا ملابس الإمبراطور الجيدة المعبرة .

الفصل الثامن عشر

حالة المشاعر فى التمثيل

ليس كل دور طبيعياً فى الأسلوب . وهذا يعنى أنه ليس كل دور يتطلب التصوير لكشف الأمر كله والتفاصيل الدقيقة للسلوك الذى نجده فى الأم الأثيوبية فى الفصل الأخير . بعض الأدوار تتطلب تخطيطاً عاماً يحتوي على : تهكم سياسى ، سخرية ، كاريكاتير ، إلخ . والبعض يحتاج إلى سلوكيات ذات عناصر متناقضة لكى لا تتناسب المواقف أو المشاعر مع التصرفات أو التصميمات الرسمية للصوت أو الجسم : وغالباً ما تعتمد الكوميديا على هذا النوع من عدم التوافق الغريب .

غير أن كل الأدوار سواء كانت طبيعية أو غريبة تتكون من وحدات بناء ، تلك المكونات التى يراها الجمهور كمفاتيح لهوية الشخصية . وحيث إن ، كما نعرف ، الشخصية هى وهم قد أعد من أجزاء الممثل مثل وحش فرانكشتاين ، فما هى هذه مفاتيح المكونات التى يلاحظها الجمهور ؟

والإجابة هى كل شئ ، نقوله أو نفعله يستطيع الجمهور أن يكتشفه . فإذا تكلمنا ، يسمع الجمهور الصوت ، وإذا أخذنا فنجاناً من الطبق ووضعناه على شفتينا ، فهم يفترضون أن الشخصية سوف تشرب . وإذا مشينا على خشبة المسرح ونحن نعرج ،

فهم يفترضون أن هناك عيب فى أحد الأطراف أو جرح فى الشخصية . وإذا شاهدوا الدموع ، فعندهم مفتاح لمشاعر الشخصية ، ولكن لو تعرفنا ، فإن أجهزتهم البديهية تبدأ تتحرك ، ويدور همس بسيط ، "إن الممثل عصبى" .

ولو كنا قادرين على احتواء أعصابنا ، والتحكم فى عرقنا ، فربما لم يقدم العرق التحذيرى أى مفتاح عن صنعتنا المتصدعة لتنتقص من وصفنا المصمم للشخصية . وما نقوله هو أن كل شىء فى العرض والذى هناك ليكتشف هو فى موقع ليساعد أو يعوق وصفنا للشخصية . وإذا استطعنا وضع مكونات مفهومة مناسبة للعمل من أجل بناء الشخصية حينئذ فإن كل من هذه تصبح وحدة بناء : وإذا استطعنا أن نتعلم بأن نعرق عندما يكون هناك تلميحا ، فقد يعتقد الجمهور عندئذ - كما نريدهم - أن "الشخصية عصبية" .

إن المشاعر يمكن ملاحظتها : فلغة الأجسام تفشيها . ولذا فنحن نحتاج لأن نوحده مشاعرنا بطريقة - حتى لو لم تضىء الشخصية أو الموقف - فهي لا تعوق أو تدمر التأثير الذى نريد تحقيقه . وفى التصوير الطبعى لشخصية محبوسة فى زنزانة ، فليس من الحكمة بالنسبة للممثل أن يسمح لضحكات الجمهور وتهنئاته وبكائه أو تصفيقه بأن تؤثر عليه والتنعيم بطريقة عشوائية فى ردود الفعل المختلفة من الجمهور ، هى إظهار الاستجابات الرفيعة التى سوف تكتشف ، والتى سوف تتسبب فى انهيار الجدار الرابع الخفى . وهذا الاعتراف الرفيع بالجمهور يمكن أن يصيب وحدة بناء طائفة صغيرة لكى نبهج وصفنا للشخصية المتجمعة بعناية .

وبالمثل ، فإن أى محاولة متعددة لجذب الانتباه إلى حرفية الممثل وليس إلى الشخصية يمكن أن يكشف القناع عن الممثل تمامًا . إن طريقة "انظروا إننى أمثل" والتي يأخذ بها بعض الممثلين سوف تدمر تمامًا وحدة العرض . وحتى فى التصوير الكاريكاتيرى حيث يتوقع من الشخصية أن تأخذ الأمر بجدية فإن أى تعليق على الشخصية من جانب الممثل يكون مدمرًا . ولقد شاهدنا جميعًا وجهًا ما من المفروض أن يكون جامدًا وكوميديًا وهو يضحك على نكاته ، ونعرف كم هو محتمل يمكن أن يكون ذلك بالنسبة للعرض . حجر طائر ؟

وفى التراث المسرحى اليابانى المسمى بولراكورزا ، فإن العرائس ذات الحجم البشرى - يقوم بتشغيلها متخصص فى فن العرائس يرتدى الملابس السوداء - ويقف على اليمين أو خلف كل عروسة . إن سنوات من التدريب والخبرة تساعد مشغلى العرائس هؤلاء فى تحقيق تلك الدرجة من الإيهام حتى أن الجمهور المدرك يعتقد أن تلك العرائس هى أناس حقيقيون . وحيث إن كل مشغلى العرائس ليسوا بنفس درجة المهارة ، فليست كل العرائس تصبح مفهومة بدرجة متساوية . وفى واحدة من الفرق حيث معظم مشغلى العرائس يرتدون أقنعة سوداء لإخفاء وجوههم ، فإن المعلم لا يرتدى أى قناع ولا يكشف مطلقًا عن أى مشاعر ولكن شدة كل العيون فى شفقة عميقة إلى العروسة التى يشغلها ويبدو أنه عندما يكون المشغل قد أصبح مقتنًا فى تشغيل عرائسه وفى نفس الوقت يستطيع السيطرة على إظهار مشاعره حتى لا يتدخل فى سحر خشبة المسرح ، حينئذ فقط يمكن أن يزيل القناع.

وهذا ينطبق على قولنا بأن الشاعر هي مكونات بناء أولية للمعرض بعدة طرق .
وربما نرى عرض المعلم في تشغيل العرائس كعمل يتصل بالإخماد والقدرة على
السيطرة على مشاعره حتى لا يظهر شيء مما ساعده أو يعلق عليه ولا يقلل من قيمة
الوهم الذي تسوقه العروسة . ولكن طريقة أخرى للنظر إليه هي رؤية مشغل العرائس
كشخص يقدم الشاعر عن عمد ، مشاعر الانفصال : وليس عمل يتصل بالإخماد . ولكن
يتصل بالاستنتاج أو إحلال البديل .

وما يتصل بالأمر هنا هو أن مشغلي العرائس ذوي معرفة واسعة بالمشاعر -
والسيطرة عليها وأيضاً مظاهرهم الجسمية - لدرجة أنهم يستطيعون إخفاء مشاعرهم
بينما يزودون عرائسهم بلغة مشاعر الجسد حتى تبدو أكثر حيوية من العديد من الممثلين
البشر .

وربما تعتقد أن العروسة لا يمكن أن تبدو أبداً وكأن فيها حياة حقيقية ، حيث إن أحد
الأشياء التي تجعل الإنسان يبدو إنساناً هو العدد اللانهائي من الاستجابات الجسدية
الرفيعة والتي تتكلم بلغة المشاعر . ولكن كموتهم فإن المؤدى لا يطلب منه أن يقدم كل
فارق دقيق من التفاصيل ، فقط يختار تلك التفاصيل والتي هي إنشاء لمشاعر
الشخصية . وهذا لا معنى بأن كل ما يحتاجه المؤدى ليقدمه لنا هو إنشاء واحد
لتفاصيل شيئين حتى نؤمن بوصفه للشخصية . ولو كان الأمر هكذا لكان سهلاً جداً .

إن المشكلة هي أننا نغفل أيضاً لإظهار التفاصيل الأخرى والتي قد تكون ضد الإنتاج كنتيجة له : (١) كوننا على خشبة المسرح . (٢) عندنا جمهور أو كاميرا تنظر إلينا . (٣) غرائز البقاء لدينا فيما يتعلق بذلك . (٤) كبرياتنا الحرفي والتزاماتنا نحو الوظيفة . (٥) المؤثرات الأخرى المتصلة بالعمل . إن المؤدى لا يستطيع تماماً تجاهل بعض من استجاباته العاطفية نحو ظروف العرض . وكل من هذه المؤثرات يغيرنا لنكشف محاذير العصبية ، الرضا عن النفس ، رد الفعل الزائد نحو الأجزاء الصعبة في التمثيل ، الضعف ، التوقع وما هو أكثر .

ولذلك عندما يعمل المؤدون بشكل حيوى ، فإنهم لابد أن يقدموا علامات عن الصفات الإيجابية ويؤدون بها بنشاط أكبر من المعتاد ، حتى لا يؤدون فقط بنجاح صورة الشخصية ولكن أيضاً يحيدون تأثير تلك الاستجابات الشخصية غير المتصلة والتي هي إفشاءات مدمرة للعرض . إن مشاعر الشخصية ومشاعرنا فى حاجة إلى تنظيم متعمد وفنى مثل التصرفات ، والصوت والسلوك الجسدى . وكل هؤلاء جزءاً من الوهم الكلى ، وكل يساهم بأبعاده ، والكل قادر على جعل العرض غير عاجز عندما يتجاهل أى بساء استخدامه .

إن التصرفات يمكن أن تنفذ بعناية . بوسعك الاتهام ، والمدح ، والإدانة ، والتلصيق والتسليية : اذكر اسم أى فعل ويمكن تأديته . شكل الصوت والإشارة يمكن أدائه بإتقان من خلال التكرار والتعود : فى الحقيقة قد ينتج بشكل سهل أكثر من

اللازم ويستخدم كبديل فارغ للتصرفات (من خلال الحركات) أو كبديل للمشاعر (بجذب الوجوه أو عرض العلاقات الخارجية للعواطف) . ولكن المشاعر نحصرها باستخدام خيالنا حتى نجعل أنفسنا نصدق أننا نقابل مؤثرات مختارة معينة والتي تطلق فينا استجابات عاطفية مفيدة ومتصلة . ونأمل أن نزيل أو نقلل إلى أدنى حد العواطف المدمرة والتي تنتج عن موقفنا الفعلى .

وما هو أكثر إن الشعور الحقيقى الذى نصل إليه من خلال ذلك الخيال يقدم لنا مكافأة كبيرة . فهو عادة ما يلهب خيالنا أكثر . هل تذكر كيف أننا افترضنا أن الخيال هو بركة واسعة من المعلومات التى تنتظر من يستدعيها . كيف يتم ذلك فعلا ؟ يمكننا استخدام وظيفة التفكير الواعى لدينا بالطبع ، ولكن ربما أيضاً نثيرها بوظيفة الشعور لدينا . "هيا نذهب فى نزهة" لماذا ؟ "أشعر برغبة . ومرة أخرى ، "لماذا؟" وعند الفحص الدقيق والصريح قد يتكشف أن الفكرة جاءت من حالة ملل لا واعى . وإذا استطاع مثل هذا الشعور الضعيف أن يعطى ميلاداً لفكرة ، ماذا قد يفعل الشعور القوى ؟ إن أى عالم نفس يستطيع أن يشهد كم كثيراً من سلوكنا اليومى ربما يرجع إلى مشاعر لا واعية .

وسوف نناقش كل شئء عن السيطرة على المشاعر فى الجزء المطول عن الأساليب الدافعة . ولكن أولاً ، هناك الكثير لابد من قوله بشكل عام عن أهمية المشاعر للعرض المسرحى، وسوف نقول بعضاً من ذلك فى الفصل التالى .

الفصل التاسع عشر

"لماذا" و "لأن" المتصورة

إن المكون العاطفي للعرض هو مصدر للدفع ولون العمل . دعنا نفسر ذلك بمثال .
افتراض أننا نريد تأدية التصرف "توبيخ" . الشخص الذى يوجه له التوبيخ هناك ، وكذلك
الكلمات المستخدمة في التوبيخ ، ولكننا نحتاج إلى "لماذا" : لماذا توبخ ذلك
الشخص ؟ هل لأنه أسقط فائزة ؟ ربما يكون هذا سبباً لتوبيخ شخص ، ولكن ليس سبباً
كافياً لتوبيخه ، ليس هناك شيئاً فى إسقاط الفائزة لكى يربطنا بالتصرف .

ربما هى كلمة "لأن" الإضافية ، إننا اشترينا تلك الفائزة بما قد أدرناه فى العطلات
و"لأن" ذلك الشخص كان يتصرف بلا تفكير فى أمثلة أخرى ، وتصبح الفائزة المكسورة
الآن "سبباً" لنا حتى نتخذ قراراً : ولأننا الآن نشعر بالغضب : لذا نجد من السهل أن
نوبيخ .

ولكن ليس الانفجار الانفعالي والهتافات والتوبيخ كل هذه الأشياء محملة
بالعاطفة أو الشعور ؟ والحقيقة أن كلمة "نفخ" التي قد تسلمت تشهد بكيفية "التوبيخ"
المجرد من العاطفة ويمكن أن يرتفع إلى شيء ملوئاً بشكل أكبر . ولقد اكتسبت نوعية
خاصة من التفاصيل فى "لأن" . والغضب قد زاد من التوبيخ ولهذا فإن التوبيخ يتم
بغضب . والفعل تدفعه وتلونه العاطفة .

وهناك اصطلاح مفرد نستخدمه ويغطى مفاهيم "لماذا" "لأن" و"نقطة الانطلاق" و"منصة الانطلاق" و"الدافع" :المحت" و"الوقود" و"الالتزام" وآخرين من نفس النوعية . ونطلق عليه مرجع . "ما هو مرجعك ؟" يعنى ماذا تستخدم حتى تستمر عاطفياً ، وليس فقط استطاعة المعرفة أو التحدث .

واللون المتغير - هو نوعية الإلقاء أو التنفيذ - والذي قد نشير إليه بالتبادل ك"العاطفة" ، "الشعور" ، "المزاج" ، "اللون" أو "الظرف" بمعنى بغضب ، بسعادة ، بإحباط وهكذا .

من الضروري أن نتذكر أن الألوان لا تفعل ؛ ولكن التصرفات تفعل أن الألوان تتولد من خلال الاختيار المناسب وقبول المرجع وهى تتلذب فى أثناء تأدية التصرفات ، الآن بشكل متغير ، والآن بشكل قوى ، وهى ترقص حول العمل مثل الرائحة حول الزهور . ونحن نجهز للألوان من خلال تصميم مراجع مناسبة . ويجب ألا نسد الأصوات الغاضبة إذا لم نشعر بالفضب . وليس إذا توقعنا أن يصدقنا الحكماء .

إن توليد المشاعر والسيطرة عليها مهم خاصة عندما نصمم "الصراع الداخلى" . ولقد رأينا كيف يمكن للتصرفات أن تصبح فى صراع . وكذلك يمكن للمشاعر أيضاً . والنزاع فى داخلنا إذا كنا نهبحث عن وصف عميق للشخصية . وقد وصفت كارن هورنى الصراع الداخلى كـ "الفرق بين ما تريد أن تفعله على العكس من ما تضطر أن تفعله" . وإذا كان الأمر ان نفس الشيء ، فليس هناك أى صراع داخلى "ويبدو العرض ضحل نسبياً . ما تراه هو ما تحصل عليه .

ولكن عندما يصمم المرء مشهداً لمشاعر متناقضة ، ينتج عن ذلك إثراءً كبير ولا نرى فقط الصراع العنيف المعتاد بين الشخصيات ولكن بداخلها أيضاً وقد تتداخل جميعها . وبالمهارة نستطيع أن ننسج تلك المخلوط من المشاعر مع خيوط التصرفات والتكيفات ، مثلما قد يفعل المؤلف الموسيقى مع السيمفونية . وهكذا قمثيل رائع ؛

وفى استوديوهات انسبيل حاولنا أن نكتشف ونصنف المراجع العاطفية إلى أنواع فنية . وكل نوع قد يحتوى أدبياً على آلاف المراجع ، ولكنها وضعت فى مجموعات تحت أسلوب خاص لأنها تشترك فى صفات ملحوظة معينة فيما بينها . وقد تنقسم منهاجاً معروفاً مفيداً لأنواع معينة معروفة من الاستجابات ، أو قد تنقسم تأثيرات جانبية معروفة بعضها مفيد وبعضها ضار .

وفى أى الأحوال فقد صممنا كتالوجاً يحتوى على ٤٥ أسلوباً دافعاً ونعتقد أنه يضم كل المراجع التى قد يستخدمها الممثل المسرحي . وإذا كان هناك شيئاً لا تتضمنه القائمة فربما يرجع إلى أننا لم نفكر فيه ، لم يذكره أى شخص لنا ، أو أنه من المحتمل أن يكون أسلوب واضح فى نبراته والذي اعتقدنا أنه لا يستحق أن يذكر .

والقائمة الكاملة للأساليب الدافعة توصف وتناقش بشكل تام فى الفصول التالية . وفى هذا الفصل ولكى يسهل فهم الجزء التالى ، نريد أن نناقش فقط الأسلوب الأول . ها هو .

نعم ترك السطر فارغاً . إن الأسلوب الأول ليس واعياً على الإطلاق ، من المحتمل أن يكون الأسلوب النهائي . وحيث إن معنى الأسلوب هو " معرفة - كيف " ، فهذا هو معرفة كيف والذي يرغب فيه كلنا بإخلاص . وهو معرفة كيفية الكائن بداخلنا بالفعل والذي يعمل من أجلنا بدون أن تضطر إلى استدعائه عن وعى . وإذا احتجنا اسمًا له فيمكننا أن نطلق عليه الإلهام . والبعض يفضل أن يطلق عليه البديهة . ولكن هي نفس العملية .

وعندما يأمر المخرج ممثلاً بأن " يبيع " ويكون الممثل حاضر البديهة ، فإن الممثل يبدو بالفعل تلقائياً وكأنه يولد طاقة من الغضب ليساعده فى شن التصرف " يبيع " ويلونه أيضاً . ولكى نكون متأكدين فهناك الكثير من الإشارات العصبية والتي تعمل تحت المجموعة حتى يخرج الغضب المناسب للموقف . ولكن الممثل قد لا يكون حتى مدركاً بشكل عميق للارتباط الموجود ، فهو ببساطة يخرج كغضب .

إن الإلهام قد ينتج بشكل تلقائى أى من المكونات المطلوبة . فقد ينتج مفاهيم فى الشكل ، أو التصور المبدع ، أو المشاعر المتباعدة ، أو الإحساسات المستدعاة أو المفاتيح المؤدية إليها يمكن للمصدر أن يخرج أى من هذه . ولكن الغرض الآن هو أن نسعى وراء المراجع المهمة للمساعدة فى توليد الشعور ، أو ببساطة المشاعر التلقائية نفسها . وفيما بعد يمكننا أن نستدعى الإلهام لمساعدة أخرى .

إن المثال التالى قد يجهد سرعة التصديق ولكننى سأشهد بصدقه . أحد الممثلين

اللفظيين من الذين أعرفهم قام ذات مرة بأداء عرض رائع . وكان الدور يتطلب منه أن يدافع عن نفسه من تهمة محاولة قتل زوجته . وعندما ذهبت إلى مؤخرة خشبة المسرح لتنهتته ، تأمل وقال إنه لم يستخدم أى "أسلوب" على الإطلاق ، وكم كان مخترعاً هذا الممثل وهو يذهب إلى حساب وجهد التعرف الواعى على الأساليب ، إلخ . لقد عرف أنه سيؤدى عرضاً كبيراً ومن المحتمل لم يكن يعرف أيضاً أننى سأشاهده وهو يفعل ما هو فظيخ . ولكنه لم يبد أنه يربط أدائه بحقيقة أنه قبل عدة سنوات ، قد واجه تهمة محاولة قتل زوجته .

إن كثيراً من الأطباء النفسانيين لهم الخبرة مع مثل هذه المواقف وإذا كان قد نسى هذه التجربة ، فهذا مالا أعرفه . ولكنه لم يربط عن وعى بين العنصرين . ومع ذلك فإن بديته كانت تعيد تشيل التجربة السابقة بالرغم من الكلمات والأسماء المختلفة .

حسناً ، إذا كان الإلهام أو البديهة شيثان جيدان ولا يتطلبان مجهوداً ، فلماذا نتضايق مع أى شىء آخر ؟ وكما يقول ستانيسلايسكى و"تبدأ الأساليب الواعية حيث يفشل الإلهام" وهو يفشل : من أجل كل شخص أحياناً ومن أجل بعضنا غالباً ، ولذا فلا بد من العردة المتعمدة أكثر للبحث عن أشياء حتى تكشف عن مخزون المشاعر.

وهناك إغراء بالمكافأة . وعندما نكون قد عملنا بأسلوب واعى بشكل جيد وكاف وغالباً كاف ، فقد يصبح جزءاً من منهاجنا البديهي . ويمكن أن يصبح أسلوباً لا واعياً . وهكذا فإن مصدراً آخر من الإلهام يولد .

كيف يمكننا تنمية الإلهام ؟ أساساً بالجوء للعقل : مشروعات ، مشاهد ، مسرحيات ، إنتاج - أى مساعى مسرحية أو غير مسرحية والتي تتطلب منك أن تأخذ بعلم المشكلات . وبعد ذلك اجعل ثقتك في نفسك واقتحم الموضوع . والتدريبات كتلك التي موضحة فى التفكير الجانبي لـدو بونو هي تدريبات رائعة لغرس حل المشكلات الخيالية .

وكلمة أخرى سحرية "دج" "دعها" تحدث . لا تندفع ، ولا تهجر ، ولا تتقلق . استرخ . وخذ الأمر بسهولة ، تعامل مع موضوع المشكلة الواقعية ، وإذا لم يحدث هذه المرة ، وسمحت الظروف ، أجل المسألة إلى اليوم التالي : فكم من المرات يستيقظ المرء مع وجدتها !

إن المؤسسات عند معظمنا مجهزة جيداً بالانطباعات . والمخ عبارة عن كمبيوتر حكيم . وما علينا إلا أن نهجد أنفسنا "ها هي المشكلة" . ونخطط بقدر ما نستطيع ثم نتركها . لاخوف . وغالباً مقطع موسيقى ! وبالطبع فإن الفكرة الناجمة قد لا تعمل كما هو مطلوب ولكنها سوف تكون بداية . وبعد ذلك فكرة أخرى ربما . ويمرور الوقت فقد يضطر المرء للجوء عن عمد إلى أفكار تقيظ من خلال اللاوعى . ولكن اعط الفرصة أولاً للإلهام . وهو عادة أسهل طريقة وغالباً ما يعطينا أفضل الحلول .

وبوسعنا أن نترك موضوع الإلهام عند هذه النقطة ، بدون جس سر جماله . ولكن بينما نتفحص قائمة الأساليب الدافعة ، فإن بعضنا قد يستفز ليتساءل . أعتقد أننى

أرى كيف أن العلاقة بين السبب والمؤثر لهذا الأسلوب الخاص تعمل . ألا ينبغي أن أكون قادراً على بناء صلة بشكل مساو وبوضوح مع الإلهام ؟

ولذا دعنا نحاول ، وذلك بتشبيه عملية الإلهام بأمين المكتبة العظيم والذي يستطيع أن يضع يديه على أى كتاب فى المكتبة . وعندما تقترب منه بلطف فقد يعطى لنا أى كتاب أو ببساطة بعض المعلومات منه ، أو معلومات ملخصة من عدة كتب . ولكن لا يهم كونه كفء . فإن قدراته تتبدد إلا إذا كانت هناك مكتبة ذو خزين جيد يمكن اللجوء إليها .

تقريباً كل واحد من الأساليب الدافعة مساو لأمين مكتبة . والبعض أفضل من بعض ، والبعض متخصص فى مجالات معينة . ولكن الجميع يمكن الوصول إليهم . وقد نخفيهم وهم واقفون عند الكاونتر الأمامى . ومن ناحية أخرى فإن الإلهام له مكتبته فى الخلف .

وبوسعنا فعل شيئين لجعل استعادة الشعور أفضل لنا . فيمكننا أن ندلل أماناء المكتبات ونزودهم بكثير من الخبرة . ويمكننا أن نزود المكتبة بإمداد دائم من الكتب الأفضل . ويمكننا أن نتأكد من أنها تحفظ فى حالة جيدة .

إن هناك مكتبات قليلة جداً فى أى مكان بها كتب كثيرة ومتنوعة مثلما هناك انطباعات مسجلة فى العقل لمتوسط الشباب البالغين فى المدينة . إن كل تجربة مررنا بها سوف تترك راثحتها فى ذاكرة اللاوعى . إن التدريبات الحسية المرتبطة جداً أو

المتعمدة تتضمن خبرات أكثر عمقاً . إن مكتبتنا الشخصية اللاواعية من المحتمل أن تكون أعظم مخزن للمعلومات المنظمة والعشوائية التي يستطيع المرء أن يجدها . وأفضل أجهزة الكمبيوتر تعتبر بلهاء بالمقارنة . وقد لا نعرف بالضبط كيف أن الهامنا يشرع بالفعل في خلط الأوراق من خلال بطاقات الملف العقلية حتى يضع أخيراً يديه على تلك الفكرة التي طلبناها ، ولكننا نعرف أنه يتحسّن بالممارسة . إن أمناء مكتبات الأسلوب الآخر هم أقل غموضاً ولكن إذا دريناهم بشكل كاف ، فقد يترقوا إلى منصب قريب من الإلهام . وفي الحقيقة فقد يكون نفس المنصب ، ألن يكون لطيفاً معرفة أننا على علاقة وثيقة بهم بحيث نناديهم بأسمائهم الأولى هم وبعض عمال التليفونات الذين يقيمون في الهجرة الخلفية .

الفصل العشرون

الأساليب الدافعة

وأخيراً نأتى إلى مناقشة الأساليب التى نستطيع بها أن نغزى الصفات العاطفية للعرض ، الدوافع التى تزود التصرفات بالحافز والنوعية . والأمـر يستغرق درجة معينة من الغضب المكبوح قبل أن يلكم شخص ما ساعى البريد ، ويرقس القطة أو يضرب الرضيع بعنف. إن المصادر المحددة للإحباطات المتراكمة قد تتنوع ولكن العواطف أو المشاعر الناجمة قد تكون متشابهة ، بمعنى أنه يهـم قليلا المصادر التى نستخدمها لـكى نخلق عاطفة للعرض ، طالما أنها تنتج بدقة نوع ودرجة العاطفة المطلوبة لأداء التصرف بدرجة مقنعة .

أننى أتذكر مثلاً حينما استدعت ممثلة مبتدئة لـكى تؤدى دوراً فى الرعب كاستجابة لرؤية جثة على الشاطئ . وكل ما كان مطلوب هو رد فعل بسيط للوجه ، ولكن على الرغم من التدريب المطول لم تستطيع أن تؤدى الدور . وأخيراً طلب المخرج المحبط بهدوء من عامل الكاميرا أن "يطوى الأمر" ثم خطأ نحو الممثلة ، وهمس فى أذنها ببعض الكلمات القلـيرة غير المعتادة وبسرعة خطأ بعيداً عن الصورة . والآن تطابقت نظرة الرعب على وجه الممثلة مع متطلبات التتابع الدرامى .

نعم لقد كان تحايلاً ، ولكن ماذا بعد ؟ إن ما فعله المخرج مع الممثلة هو ما نفعله عادة مع أنفسنا لنطلق العنان لاستجابات المشاعر المناسبة التى تحرك التصرف المرغوب

وهكذا نخلق الوهم المطلوب والذي ينتقل إلى الجمهور . وليس من شأن الجمهور أننا قد تدربنا لأسابيع حتى نجعل المعاداة تبدو وكأنها كلامنا ، أخرجت حديثاً للتو . وليس من شأنه المدة التي استغرقتها في عمل المكياج والمشاجرة علي مقاسات الملابس والمساومة علي الراتب ، والانهماك في نقاش حول ترتيب الأسماء . وما يهم هو الأجزاء التي تكون الوهم الأخير ، وكيف يؤلف بينها بمهارة من أجل القبول النهائي.

إن العثور على تلك الأجزاء وتفصيلها حتى تكون متناسبة للدور هو أحد أكبر مهام الممثل. وأحياناً ما نرى تصرفاً يؤدي يبدو فيه الاعتقاد والشعور منحرفان ، ونجد أنفسنا أمام إغراء للقول بأن التصرف كان "بلا دافع" : بصراحة ، هذا ليس حقيقياً لأن أي تصرف لا يمكن تأديته بدون دافع . وحتى إذا تم تأدية التصرف فقط لأن المخرج يقول "افعله أو ستفصل" ، فحينئذ يكون الخوف من فقدان الوظيفة هو الدافع عند الممثل . وإذا لم تتطابق النتائج مع ما هو مطلوب فإن نقدنا سوف يكون ليس أن التصرف كان غير مدفوعاً ، ولكنه لم يكن مدفوعاً بشكل معتاسب ، وأن هناك سوء توافق بين الدافع وبين التصرف .

وبالطبع فإنه من الممكن أن ينتج عن تهديد المخرج توافق تام بين الدافع والأداء . فإذا كان المشاهد على سبيل المثال تهدد فيه الزوجة بترك زوجها إذا لم يطلب زيادة في راتبه ، فإن تهديد المخرج يمكن استخدامه لإثارة شعور في الممثل بالغضب أو التردد ، لكي يؤدي التصرف "بتقدم بطلب زيادة" مع التلوين المناسب لـ "بغضب" و"قئ تردد" .

لقد عرف من مخرجى السينما بناءهم للأفلام العظيمة مستخدمين ممثلين لديهم استجابات أتوا بها بحيل ما ، وهم ليسوا حتى مدركين لمخطوط القصة ، أقل كثيراً مما كان متوقعاً منهم لحظة لحظة . والأكثر هنا أن الممثلين قد بنوا الأعمال الكبيرة فى وصف الشخصية بالاستجابات القائمة على الحيل ، أكثر حدوثاً وأكثر تأكيداً من الوصول إلى العرض بواسطة "الإيمان به" النص .

إن الأجزاء التى لابد أن ينتجها الممثل تكمن أساساً فيه هو حتى قبل قراءة النص . ولكي نخلق وهم الشخصية فإن أشياء معينة لهذه المكونات لابد أن تطلق وترتب بطريقة تجعل الوهم كاملاً . وحيث إنه لا يوجد ممثلان يملكان نفس المكونات عندما أحدهما مثلاً يستدعى لحظة حزن مشبعة بالرعب فلن تبدو بالضبط مثل لحظة الحزن المشبعة بالرعب عند الآخر . وفى هذا الصدد فإن كل ممثل عنده رصيد كامل من الحزن المشبع بالرعب أو رد فعل مناسب من الحزن أو رد فعل آخر من الرعب وكلاهما يمكن مزجهما . إن هدف الممثل هو العثور على المزيج المضبوط والذى ينفى بطلب المخرج والجمهور الذكى . ولا يمكننا التأكد من أن النوعية التى نبحث عنها سيتم الوصول إليها بالإيمان بالموقف الذى فى النص . ومن خبرتى الخاصة فإن المكونات الدقيقة التى نبحث عنها نادراً ما يمكن الاعتماد عليها لكى نتحدث ببساطة من الإيمان بالنص .

وهذا لا يشوه من سمعة الإيمان بموقف المسرحية كطريقة لتهيئة النفس للشعور بما تشعر به الشخصية - إنه أسلوب فعال له نقاطه القوية وتأثيراته الجانبية السلبية ، كما

هو الحال فى كل أسلوب ، هو بالتحديد هدفنا : الإيمان بالموقف الذى يخلقه المؤلف وذلك أسلوباً دافعاً آخر ، وهو فى ذاته ليس أفضل ولا أسوأ من معظم الآخرين .

ما هو الأسلوب الدافع ؟ إنه وسيلة محددة لتغيير مشاعر المرء ، وتغيير مزاجه ، وتهينة نفسه لإعطاء تلوين عاطفى خاص لتصرف معين . وأحياناً ما تشعر بمشاعر ضرورية لتوظيف تصرف معطى ، وإذا كانت الطريقة التى بها تلوّن تلك المشاعر ذلك التصرف مناسبة للشخصية ، حينئذ فليس هناك حاجة لتوظيف أسلوباً دافعاً متعمداً . وإذا احتجنا لتأدية تصرف والمشاعر الوحيدة التى جاهزة عندنا تجعل المزج بين التصرف والشعور خاطئاً بالنسبة لتلك الشخصية ، فلابد من النظر حولنا للبحث عن طريقة ما للتأكيد على شعور مناسب أكثر . (يمكننا البحث عن تصرف مختلف ليطبق الشعور الذى لدينا بالفعل ، ولكن مثل هذا الشيء عادة ما ينتهى بجعلنا نبدو مثل شخصية مختلفة) .

والآن ها هى مشكلة . لايهم مدى النفع الذى سيكون عندما نكون قادرين على الرغبة فى شعور عند إشارة ما ، وهناك مشاعر قليلة جداً يمكن الأمر بها وهى جاهزة مثل التصرف . وهناك مواقف ضحلة . إن المشاعر العميقة التى تأمر بها لابد أن تخرج منا بهيئة . فالمشاعر هى نتاج للمثيرات . وعندما نضطر للتظاهر بتلك المؤثرات ، فإن المشاعر تصبح حينئذ نتاج فرعى لجهودنا بالتظاهر . وتلك المثيرات المختارة أو الخيالية يمكننا الإشارة إليها بـ "المراجع" . وإذا طرّقنا المرجع المناسب ، نستطيع عادة أن نجد

الشعور الذى نبحث عنه وهو يظهر . ولذا فإنه بالرغم من أننا نعرف أى شعور متوقع ، فإننا لا نعتد عليه ولكننا نرجع إلى المرجع المختار الذى سوف يخرجه .

إن ما نخيله ونؤمن به قد يؤدي إلى إستجابة شعورية . وهكذا فحتى الممثلين والذين يخبرونا أ) إنه ليس من الضروري أن "نشعر" أو ب) يمكنهم تزييفه عند الضرورة ، فهم يتخيلون ويصدقون تلك الافتراضات . ويمكن أن تتراوح العواطف ما بين الاعتداد بالنفس أو الاحتقار حتى العصبية أو التمثيل الزائد . بالطبع لو استدعى المشهد مثل هذه المشاعر ، فإن النتائج يمكن أن تظهر بشكل متناسب . وهذه الاعتقادات هي "مراجعتها" .

ومع صندوق مملوء بأساليب دافعة مختلفة ، وكل أسلوب محمل بالآلاف من المراجع أحياناً ، فلا بد أن نكون دائماً قادرين على إخراج شعور مناسب للتصرف المطلوب . وبالنظر إلى الـ ٤٥ أو ما يقرب من ذلك من الأساليب التى تكلمنا عنها ، فلا بد أن يكون هناك مراجعة ممكنة كافية للممثل حتى يكون قادراً على تغيير الأساليب والمراجع من أجل تصرف معين فى العرض الذى يجرى منذ عشر سنوات ولا يضعف أبداً . وقد قال بعض الممثلين الكبار أنهم شعروا بالملل بعد سبعة شهور : الفرض هى أنهم قد اكتسبوا عدداً بسيطاً من الأساليب التى يعتمد عليها وربما أنهم مترددون فى فحص أساليب أخرى . ما هى تلك الأساليب الأخرى ؟ ولماذا يضايقنا تصنيفها ؟ لماذا نتضائق بالتعرف على هذه الأساليب كل على حدة عندما تفى الأعداد التى لا تحصر

بالغرض؟ حقاً قد تكون أثناء العمل . فى الحقيقة إنها دائماً ما خدمت .

ومن خلال تاريخ المسرح لجأ الممثلون إلى الأساليب الدافعة ولكن ثم يقلقوا كثيراً بخصوص فحوصها . إذا كان شيئاً ما يعمل ، فهو يعمل ومن يهتم سواء كان مكوناً من جزأين أحياناً وأحياناً من ثلاثة أجزاء .

ونفس المبدأ ، كان هناك وقتاً يشار فيه إلى تعبير البطن "بالأحشاء" وأحياناً بأسلوب أكثر تهذيباً "بالأمعاء" وفى حالة إحشاء الحيوانات اكتشف بمرور الوقت أن أجزاء معينة تصلح للأكل ولها نكهة مميزة . وأجزاء أخرى لاتصلح للأكل . وأجزاء أخرى يمكن جعلها صالحة للأكل بمهارة مطبخية خاصة .

وبالنسبة لأمعائنا فلقد تعلمنا أن حرقان المعدة عادة ما يكون اعتلالاً فى القناة الهضمية . وترتيب التعميمات لم يساعد فى النهاية على إطالة أعمارنا .

وبالأساليب الدافعة سيكون مدحشاً أن نجد أننا لا نستفيد كثيراً من التفرقة بين أسلوب واحد رفيع وآخر . وحتى لو فى الممارسة قد خلطنا بينهم ، فيمكننا الاعتماد على المزيج الذى به نكهات معينة ، حيث إن كل مزيج به عدد من الملامح القاصرة على ذلك الأسلوب .

ولكل من هذه الأساليب وقته المناسب ، واستمراريته ، وتأثيراته الجانبية وقدرته فى العمق ، واختلافاته . وعند علمنا بهذا ، فقد نختار بشكل أكثر حكمة .

وبعد دراستنا واكتسابنا لمجموعة معينة من الأساليب ، بعضها أكثر عمقًا من الآخر، هناك أيضًا الأداة الفاحصة والكامنة بداخلنا فى مدى عادات العمل لدينا . وهذه الأداة تساعد فى البحث عن الوسيلة المناسبة للوظيفة المعطاة . وهذا معناه أن أعرف كيفية استخدام القلم واستخدام الشوكة . وإذا دعيت لتوقيع اسمى ، فإننى أصل إلى قلمى بشكل تلقائى ، وهذا لن أفعله إذا ما سألت لتذوق بعض الرايفيرلى .

والمرء قد يتساءل لو كان ممثلاً عاملاً ومصنفاً لكل هذه الأساليب ، هل جعلت كل الخمسة والأربعين أسلوب ملكاً لى ؟ هل أنا الآن خبير فيهم كلهم؟

إن الحياة قصيرة جداً ويستطيع المرء قضاء كل حياته فى استكشاف وإتقان أى من هذه الأساليب . وبساطة أصبحت أنا متمرساً إلى حد ما فى القليل منها . تلك التى تبدو مناسبة لحدود موهبتي أو تلك التى يمكن الاعتماد عليها فى أنواع العمل الذى أقوم به غالباً ، أو كلا الاثنين . وبالنسبة للأساليب الأخرى ، فإننى أعلم بها ويمكننى الالتجاء إليها بوعى وبانتظام عند الحاجة وإذا احتجت . وحتى مع تلك التى أجدها سهلة ، فإننى لن أقضى حياتى كلها فى إتقان واحد فقط . ولكن إذا وجد أن أسلوباً ما على غير العادة يمكن أن يكون نافعاً فى مكان ما فى العرض ، فى أثناء التكرار والأداء ، لذلك العرض، فهناك الفرصة لأن يستخدم المرء نفسه بحماس كاف لاكتساب 'جزءاً من الخبرة الخاصة . وعندئذ يوجد ما نعتيه بالمصدر . وإدراكنا أن أسلوباً خاصاً يمكن أن يفيد ، يجعلنا نعرف أين نبحث عنه . وبعد العثور عليه ، نعرف حينئذ كيف نتفحصه ونكتسب الخبرة به .

إن المرء ينمى صلة روحية نحو أساليب معينة ، وهو يميل للتحويل إلى سلسلة متعاقبة من الاحتمالات . وكل منا له ما يفضله ، وأساليبه فى الاختيار . وعندما تبدو هذه غير مناسبة يميل للبحث عن شيء آخر فى أسفل القائمة . ومن الواضح أن بعض الأساليب فى القائمة لا يمكن تطبيقها كلية فى عمل ما ، ولذا فنحن نتخطاها .

وعندما تبدأ العمل لأول مرة فى أساليب جديدة ، تبدو وكأنها تحتاج جهداً ذاتياً عن وعى . مثل تعلم الأكل لأول مرة باستخدام الشوكة والسكين أو الكتابة على الآلة الكاتبة أو قيادة السيارة ، ومع مرور الوقت والممارسة تصبح شيئاً ثانوياً . ومن الأفضل العمل من خلال كتالوج الأساليب الدافعة ببطء وصبر . والممارسة حتى يصبح كل أسلوب مألوفاً . وأخيراً عليك بالاهتمام أكثر بتلك التي تبدو طبيعية بشكل أكبر وأكثر إفادة لك . وعندما تصبح مستريحاً معها انتقل إلى أساليب أخرى .

وكلمة أخرى أو كلمتين عن المراجع . حيث إن المرجع هو مفتاح للشعور ، فلا يكفى أن تعرفه فقط ، بل يجب على المرء أن يؤمن بالمرجع ، ويتصوره ، ويثق فيه ، ويستسلم له ، ويتركه يحدث . وفى حالة ما إذا وجدناه صعباً فى التصديق فهناك حتى مراجع نجعلنا نؤمن بمراجعتنا ، وهذا يصل بنا إلى نقطة أخرى : لا يمكن لتصرف أن يحدث بالاستناد إلى شعور واحد : هناك دائماً اثنان أو أكثر يساهمان فى دفع وتلوين التصرف . وما يساهم فى هذا العمل مشرف كامن بداخلنا قد يقول "وهو كذلك ، دعه

يطير " أو "ضعه جانباً" ، فهو مؤلم أكثر من اللازم" . وفى أى حال فإن التصرف ليس من المحتمل أن يحرك من خلال شعور واحد .

وعلى سبيل المثال لو أحد ما دفعنا فى حشد فقد يتكون لدينا رد فعل ناتج عن انتفاضة لنتدفع للوراء . وعلى أية حال فإننا نشعر فجأة بأن شيئاً مفروضاً علينا ويسبب ما يحثنا عليه هذا الشعور الوحيد ربما نتصرف بدون تفكير . وهذا السلوك المدفوع قد ينظر إليه على أنه تكيف ، والذي يمكن حقاً أن يتولد من رد فعل عاطفى واحد . ولكن لو حدث وأن تحركت للخلف ، وتلاحظ أنه من دفعك شخص سكير يبلغ طوله ستة ونصف قدم وذو عضلات متحمس للشجار . فقد تشعر الآن بالخطر (أو الجبن) وتقرر عند التفكير ثانياً أنه من الأفضل تجاهل الدفعة والنظر للجهة الأخرى . وهذا الاختيار المتعمد الأخير ، لم يتولد عن الشعور بالضربة ، أو حتى الشعور بالخطر ولكن إلى حد ما الشعور بالضربة يخفف منها الخطر . وهنا يوجد تصرف يفرضه شعوران .

ولكن عدد المراجع التى تحرك ذلك التعقيد للمشاعر غير متصلة :

يمكن أن يكون واحداً (كما هو الحال مع صديق يبلغ الألم معه النهاية ثم يموت أخيراً) . أو مع كجهيرين (مثل إعطاء محاضرة والحنجرة فى حالة سيئة قبل السير فى جنازة) . إن المراجع هى وسائل حافزة لتحرير أو توليد المشاعر . وعندما نتحدث عن

الأساليب الدافعة فإننا فعلاً نتحدث عن المراجع . وهذه يمكن تصنيفها طبقاً للاستخدام، والمزايا والعيوب . وهذا ما يوجد فى الفصول التالية .

وعندما تكون قد تعلمت توظيف الأساليب الدافعة بسهولة ، سوف تجد أن بعضها (خيالياً أو ارجحالياً) يخدمك ليس فقط من حيث التأثير على مشاعرك ولكن بتزويدك بإشارات عن ما قد تكون عليه تصرفاتك - وإخراجك المسرحى ، والعمل ، والدعامات وتصنيف الشخصيات الكلى . ومن الأمور الطيبة أننا نستطيع العودة إلى الأساليب الدافعة للمساعدة فى هذه المجالات الأخرى عندما نحتاج إلى هذه المساعدة ولكن الكتاب الذى يأتى سوف يركز على التفهيرات التى يمكن أن تصنعها فى مشاعرنا . وبالضبط كما وجدنا أن المشاعر عادة ما تمزج ، وتظل وتتحد بوسائل عديدة ، كذلك يمكن للمراجع والأساليب أن تمزج وتصمم بشكل خيالى لكى تخرج عدداً كبيراً من الإبداعات الرفيعة والفريدة .

الفصل الحادى والعشرون

الايان بالموقف

إننى أسكن بالضبط خارج المدينة ولكن أعمل بداخلها وهذا جزء من سباق الجردان .
وحياتى يحكمها المنبه وقواعد الشركة ويكننى رؤية أسباب استمرار الشركة في
العمل ولكن ماذا عنى أنا هل أنا وجدت فقط حتى أعمل على استثمارية الشركة ماذا
افعل هنا فى أجازتى القادمة اعتقد أننى سأبقى بعيداً وأعطى عقلى راحة . وربما
أذهب إلى مرتفعات اسكوتلندا وهى مكان منعزل ولكن على الأقل هناك سأجد من
يتحدثون الإنجليزية فى حالة ما إذا احتجت شخصاً أحدثه .

وهذا مثال على خلفية الموقف لتومى فى برهمادون وهو موقف لآلاف الناس الذين
قد يلعبون دور تومى فى المسرحية الموسيقية وليس عندها مشكلة فى قبول موقفه كما
هو الحال مع موقفنا وعلى أية حال ليس هناك شيئاً فى هذه اللحظة التى نخبرنا عن عمر
تومى وخلفيته وتذوقاته وأصدقائه والحالة الاجتماعية والشخصية إلخ .

وما نعرفه عن تومى باستثناء الظروف التى يجد نفسه فيها هى أنه يشك فيها
ويقرر أن يذهب فى رحلة . والقول بأن هذه هى ظروفنا فكيف نشعر بالقلق ؟ فى
السجن ؟ بالمغامرة ؟ بالانتحار ؟ أو مزيجاً من هذه أو مشاعر أخرى ؟

ولو أن المخرج وجدنا نستجيب بطريقة يشعر أنها مناسبة للدور فمعنى هذا أن الإيمان بالموقف يوجد داخلنا . ولاحتاج لإعداد حالتنا النفسية أكثر من ذلك .

وعندما يجد تومى نفسه ضائعاً فى البرارى مع صديقه جيف فهنا جزء آخر من الادعاء . لا مشكلة يمكننى بسهولة أصدق أنه تائه فى الغابات ولذا فإن أسلوب الإيمان بالموقف مازال يجدى معنى . ولكى فجأة تظهر قرية غريبة ليست على الخريطة . هل يمكننى تصديق ذلك لا صعب جداً على شخص واقعى مثلى أن يصدق إن قرى غير موجوده يمكن أن تظهر من لا مكان . ومع ذلك لابد أن استجيب بمشاعر معقدة تتضمن الراحة التى استطع الآن إدخالها إلى نفسى، والارتباك من هذا الحدث ولذا ماذا علي أن أفعل، حينئذ أتذكر اللحظة التى كنت فيها أصطاد السمك قبل شروق الشمس فى قارب على بوشيه سوند فى الفجر الهادى، والضباب الكثيف حولى لدرجة لم أستطيع أن أعرف أين كنت لم أعرف الغرب من الشرق وكنت تائهًا وقلقًا . ولكن فى لحظة أشرقت الشمس وانقشع الضباب عن السماء الهادى وتدرجياً كتلة الجليد التى كانت تغطى موند هو وظهرت مثل البرج فوقى وبالرغم أنها كانت قريبة استطعت بالكاد أن أراها ودموج الراحة والخوف فى عيني .

ونعود ثانياً إلى بريجا دون لم أستطيع ان أصدق القرى الشعبية ولكى أستطيع أن أتذكر الظهور الساحر لموند هود . وما فعلته فى هذه اللحظة فى المسرحية هو أننى

حركت الأساليب من الإيمان بالموقف إلى أساليب أخرى . كما لو كانت مورند هود تنكشف أمام عيناي وفي عملي لذلك ابتعدت مؤقتاً عن الموقف تماماً، ولجج الأسلوب في تلك اللحظة في المسرحية ولو أنني احتفظت في محاولة الإيمان بموقف المؤلف أشك - في الحقيقة أن المخرج أكد هذا - إن النتائج كانت مناسبة .

- "الإيمان بالموقف" أسلوب أولى لدرجة أنه لا بد أن يأتي على رأس كتالوج الأساليب الدافعة المتعمدة، ولكن كما يتضح في المثال السابق فهو أسلوب ذو فاعلية محدودة، وكأسلوب خالص فهو يعنى أنك الممثل لا بد أن تكون قادراً على الاعتقاد بأنك تجسد نفسك في هذا الموقف، ولا بد أن تجسد نفسك تستجيب له كما تفعل الشخصية . ولاحظ من فضلك أننا لا نقول أنك تضع نفسك مع الشخصية التي تجسد نفسها في هذا الموقف، تقمص الشخصية هو أسلوب مختلف تماماً سنناقشه فيما بعد . والإيمان بالموقف يتطلب قبل أي شيء أن نصدق القصة، وثانياً أن ما يحدث لنا عندما نصدق هو أيضاً ما يحدث للشخصية في الموقف . ونتائج الدافع لا بد أن تتماشى مع الموقف .

- وبالنسبة لي وبينما أستطيع وهذا أكثر احتمالاً أن أتماشى مع هذه الإبداعات فإن النتائج التي أحققها نادراً ما تنادى بها الشخصيات وهذا أحد الأسباب في أن "الإيمان بالموقف" منخفض جداً في قائمتي الشخصية بالأساليب .

- ولو التزمت بهذا الأسلوب كدافع كلي في البداية والنهاية كما تفعل بعض المدارس فربما اضطر إلى استخدام عدد كبير من الأساليب المساندة لمساعدتي في الإيمان

بالموقف. وهذا يعنى عندما كنت غير قادر على الإيمان بالظهور شبه المعجزة بقرية فرما قد أكون قد اجبرت علي ذلك الاعتقاد ، وأنا أفكر" ليست على الخريطة لأن هذه ربما قد تكون خريطة قديمة - هذه قرية جديدة ، أو "أننى أراهن أنها شركة سينمائية تصور فيلمًا تاريخيًا ، وقد انشئوا موقع خاص بالقرية" إما إحدى هذه الأعذار المقبولة داخل الموقف قد تكون ألهمتني بعض الخوف والحماس ربما مرة أو مرتين، وهنا عيب أساسي موجود فى الأسلوب، فالإيمان بالأسلوب يميل إلى الضعف بسهولة وعندما نعيش مع الموقف بعد فترة نميل لناخذه كشيء مسلم به .

- إن أسلوب الإيمان بالموقف حيث ينجح مع الممثل يكون مفيداً جداً فى المسرحيات التى تدار لفترة قصيرة ومسلسلات التلفزيون والأفلام . ولكن العروض التى تدار لفترة طويلة تحتاج لأساليب تتجنب الضعف، ولقد ذكرنا من قبل المسرحية التى تفتح فيها امرأة باب الدولاب لتخرج معطفها فتجد جثة تسقط - ولفترة بدا - صراخها مخيفًا بشكل معقول ولكن بعد فترة تحركت بالفعل جانبًا حتى قبل أن تفتح الباب . إن الاعتماد على الإيمان بالموقف لا يجعل فقط الظروف مألوفة أكثر من اللازم ولكن يجعل أيضًا الاستجابات للظروف معتادة .

- إن فهم الموقف يمكن أن يزودنا بخطة تفاصيل ليست عكس روسومات المهندس المعماري والتي ربما نتوقع أن نجدها فى تلك الشخصية . وبعد ذلك ربما نستمر فى

التأكيد على أن كل التفاصيل يتم الوصول إليها بشكل جاد . ولكن الاعتماد على الإيمان بالموقف لكى تبدو استجابتى مثل استجابات الشخصية التى أجدها فى الغالب ليست أكثر من وسائل مبددة لإلهجاز ما يمكن أن تؤديه بشكل أفضل ومباشرة الأساليب الأخرى الأكثر توقعاً وسيطرة ومجديداً .

- وقبل أن نترك هذا الأسلوب دعنا نذكر مواقف محددة ربما تستفيد من المؤثرات الجانبية الموجودة هيا نأخذ موقف مثل موقف لزوجين كبيرين ، فى السن قد شعرا بالملل من بعضهما فإن الوقت فى جانب الممثلين الذين يستطيعون الإيمان بالموقف كلما كان الاستمرار أطول كلما كانت الاستجابات أكثر توقعاً بشكل مألوف .

تدريب حاول القيام بهذه المواقف - تخيل أنك فى حجرة انتظار عند طبيب أسنان - وتخيل أنك فى غواصة . تخيل أنك كنت تجلس مع طفل فى ذات ليلة عندما ربت لعمل مسبق . هل أى من هذه تؤثر فيك ؟ ما نتخيله لاهد أن يشغلك وليست الواحدة التى فى المسرحية . هذا الفرق مهم عند بناء الشخصية . هل نذكر هؤلاء الممثلين - المحتشدين فى أثينا القديمة فى الشتاء ، كانوا بالفعل يستخدمون مزيداً من الذاكرة الحسية وهذا الأسلوب - ومن الواضح أنه كان ناجحاً معهم .

الفصل الثانى والعشرون

التخيلات أو التطابق

دعنا نقرب من الأسلوب الدافع للتخيل أو التطابق بالنظر إلى مدى اختلافه عن الإيمان بالموقف . تأمل الموقف الذى فيه أصور كرجل يقود سيارة فى مدينة صغيرة ويجد نفسه مقبوضاً عليه ومتهماً من قبل المأمور بتهمة ملفقة فى السرعة. الإيمان بالموقف سوف يكون أننى أجد نفسى مقبوضاً على بتهمة زائفة . واستجابتى هى إحباط وغضب وجميعها تتزجج مع بعض حتى أن المخرج يجد أنه من غير الضرورى أن يوجهنى أكثر من ذلك .

- ولأنه سألنى لكان قد علم أنها ليست استجابة لتخيل أننى شخصاً ما آخر يقود سيارة فى المدينة ولكن كانت استجابتى لمجموعة من الأحداث غير العادلة . وذلك كان الإيمان بالموقف يضى . إننى أعرف أن لو هذا كان يحدث لى فليس هناك شك بأن هذا هو ما سوف أشعر به وحيث إن مهمتنا هى بناء وهما "فليس هناك داعى لأن اتطابق مع الشخصية طالما أن النتائج التى تظهر تشبه تلك النتائج عن الشخصية.

وهذا يستحق إعادة التأكيد ، والإيمان بالموقف يتضمن تخيل الناس فقط الظروف والأحداث ، وها أنا فى موقف متخيل .

- والتظاهر بأننى شخصية فذلك نوع آخر من السلوك وهو ادعاء صحيح . وبشكل

تقليدى قد استخدم مع الإيمان بالموقف ولكن من الأنفع النظر إليه كأسلوب دافع منفصل مستقل عن الإيمان بالموقف أو أى أسلوب آخر .

- تأمل المشهد الذى يستدعى منى أن أخطو على خشبة المسرح وأعلن للجمهور إن الفصل الثانى على وشك البدء . والموقف هو نهاية فترة الاستراحة - وأخطو أمام الستارة كيف أشعر ؟ وحيث إننى محترف وذو خبرة عامة ، من المحتمل أن أشعر باهتمامى باحتياجات الجمهور وأن أصبر وهم يأخذون وقتهم ليهدوا ربما يتسلوا مثل الذى يأتى متأخراً وهو يعدو إلى مقعده . "خطأ" يقول المخرج : "إن النص يقول لابد أن تكون مدرجاً لذاتك وخائفاً وشبه مختنق" وفى هذه الحالة وحيث إننى محترف فإننى أعطى المخرج ما يريد ولكن التطابق مع هار "عديم الخبرة أجبرنى على فعل هذا ولو نجح فما هو التغير ؟ ليس الموقف الذى يظل موقف الممثل وهو يعلن بداية الفصل التالى - فقط صورة الممثل هى التى تغيرت من صورة المحترف الواصل إلى صورة الهارى الخائف .

- وهذا الأسلوب هو الذى نطلق عليه التخيل هو واحد من الأساليب الكبيرة. والتخيل هو اسم آخر لما قد يطلق عليه علماء النفس التطابق وهم يعنون التطابق الشخصى، أو الذى يراه الفرد فى نفسه ونحن نعرفه بوضع الشخص فى موقف أو رؤية الشخص كامتداد له

أ- شخص .

ب- حيوان .

ج- جماد .

د- فكرة أو شيء معنوى .

هـ- صورة مسلم بها مثل المكياج بدلة التمثيل الأقنعة - التغيرات - التكييفات - العمل إلخ .

- والتطابق هو اقتباس الصفات من التأثيرات حولنا بعكس "الانقطاع" وهو إجراء تتم فيه قراءة صفات الآخرين المأخوذة من أنفسنا، والإسقاط يشكل الشخص الآخر أما التخيل أو التطابق فهي عملية بناء للذات .

- والأسلوب يتضمن فكرتين رئيسيتين يمكن أن نطلق عليهما "بضع ، وترك"، ولا بد أن "تضع نفسك فى مكان س" و"ترك نفسك تستجيب من أفضل نقطة لمس"، ولكن قبل أن تكون قد حسمت مفهومك "ل . س" سوف تكون درست المسرحية بعناية، و"سى" سوف يكون التجسيد غير الثابت لكل شيء يراه المؤلف والمخرج وإبداعك فى الشخصية.

- تأمل (أ) السابقة شخص ما : ليس هناك فرق سواء كانت الصورة التى نلجأ إليها هي صورة لشخص حقيقى أو خيال لشخص ما حيث إنه فى أى الحالتين لابد أن نتخيل كيفية استجابتهم ولذا دعنا نتأمل شخص هاملت حيث إنه معروف لمعظمنا

ودعنا نفترض أن ما نعرفه عنه "أو ما نصدقه بمدنا بصورة واضحة بما فيها الكفاية حتى أننا في هذه المرحلة لا نضطر إلى الانشغال بالبحث . وهو كذلك ضع نفسك في مكانه ولو كان هذا سهلاً" فقط نتقدم بلا أى أساليب معززة ولأن ومن خلال عين هاملت وأذنيه ، ومن خلال كل حواسه وعقله انظر لما يجب عليه أن يتحملة، وإذا لم يوجد هناك طريق ضيق فقط نشعر الآن كيف تكون مشاعر هاملت عند رؤية الشبح، وعندما هو أو أنت تتشككان في أن هناك شبح يختبئ خلف الستارة، وعندما هو وأنت تريان جثة بولوليث تظهر من نفس الستار .

- والآن يمكنك أن تخرج مجموعة من المشاعر المتواصلة لصالح هاملت، ولكنها سوف تبقى تفسيرك أنت لهاملت، واستجابتك التي يحددها ما يوجد في قاموسك الشخصي من الإستجابات القائمة على الحياة التي تحياها، وشخص آخر يؤدي نفس الخطوات سوف يأتي حتماً باستجابات قائمة على تفسيره وتجميعه للاستجابات القائمة على حياته هو، وتطابق يتطلب أن نعرف ما فيه الكفاية عن الشخصية مع بعض التفاصيل، وأن نكون قادرين على تلوق ظروف المواجهة، وإذا لم نعرف فقد نضطر إلى الالتجاء إلى أيًا من الاستعدادات للتأكد من أننا نعرف (قد يكون البحث ضروري خاصة لو كانت الشخصية شخص حقيقي انظر الفصل ٢٩).

- وبالنسبة للناس الخياليين فإن الخلفية التي يحددها ستكون محدودة بالإرادة والتخيل من قبل المؤلف والمخرج ونفسك، ونحن نجد الكثير من المتعة في تحديد صفات

الشخصية مع أنه في النهاية فلا بد أن تكون هذه الصفات متسقة مع ما تفعله الشخصية في المسرحية.

- والتطابق مع الناس الخياليين أو الحقيقيين وبالرغم من أنه صعب ويتطلب الكثير من التدريب ، فإنه واضح بما فيه الكفاية ولكن ماذا عن العنوان الجانبي (ب-الحيوانات؟) هل يمكن أن نضع أنفسنا في مكان حيوان وهل يمكن أن ندع أنفسنا نمر بخبرة العالم من النقطة المفضلة؟

- ابدأ بالحيوانات التي تعرفها ككلبك وقططتك والبغايا وهؤلاء الذين عندهم منا حيوانات أليفه يجدون أنفسهم غالبًا يجسدونها وإذا حدثت وكنت جوعان وأنت تضع الكلمات في أفواهها مثل "إنني جوعان متي أكل" إن بعض من هذه الأفكار قد تصدق أحيانًا ولكن العملية المتضمنة في وضع الكلمات في أفواهها هي أساساً "إسقاط" نحن نفرض أنفسنا عليها وتقول في النهاية "أنت تنطق أفكاري".

-التطابق هو العكس فهو يقول "إنني أتحدث بالنيابة عن قطتي" وبينما الكلمات "إنني جوعان متي أكل؟" قد تكون هي نفسها فإن المشاعر المرتبطة يمكن أن تكون مختلفة تمامًا حيث إننا نحاول الآن رؤية الأشياء من خلال عيونها ، وإذا قلنا تلك الكلمات أثناء التطابق فقد نشعر بالنيابة عنها "بأننا بشر أغبياء إذا استطعت فقط أن تقدر المعروف الذي عملناه من أجلك بالتعايش معك والآن هيا أريد طعامًا الآن".

- وبالطبع لا يمكننا التأكد من أننا نفكر مثل الحيوانات وعلى أية حال فنحن نتخيل وبصعوبة أكثر من تلك الحالة فى هاملت، وهناك عدد من المسرحيات تكون الشخصيات فيها إنسانية بشكل واضح، ولكن كل منها له صفات حيوانية وربما أشهرها هي "فولبرن - بين جتون حيث تسمى الشخصيات وتتصرف مثل الثعلب والذئابة والبيغاء إلخ.

وهناك مسرحية "تحت شجرة الجميز" حيث البشر يتصرفون كالنمل وكوميديا الحشرة (الكابيك)، حيث الشخصيات هي حشرات مزخرفة ويمكننا الرجوع إلى الإغريق في الضفادع والطيور، وكلاهما كتبها أرسطو فان أو نتطلع إلى أندرو لويد وير في القطط، وبعض من هذه المسرحيات تنادى بتقمص كامل لشخصيات حيوانية، والبعض مثل فولبرن تستمد قوتها من المزج بين مشاعر الحيوانات والمواقف وصفات البشر .

- حاول استخدام الخيال الحيوانى وإذا لم يوجد شيء آخر فسوف يساعدنى تقليل الإحباطات . اجمع بين الحيوانات الأليفة تلك التى فى الحديقة والمفترة والحشرات فى عمل ارجحالي، وفي جماعة اجعل كل شخص يأخذ صورة حيوان مختلف، وبعد ذلك اتركه يتصل مع باقي الأشخاص في الجماعة كحيوانات، والآن دعهم يتواصلون مع بعضهم كما لو أن هناك ظروف خارجية تهددهم. استمر فى هذا التمرين المعقد فى مراحل التتابع فى البداية. قلد الحيوان تمامًا كما تستطيع، واجعل المجموعة تخمن أي

الحيوانات تم تقليدها، وعليك أن تزود الحيوان بوسائل بشرية في الاتصال وبعد ذلك اجعل الحيوانات تتصرف كبشر، وأنت مازلت تفكر وتشعر مثلها ولكن تبتدى القليل جداً من صفاتها الحيوانية الواضحة . كيف كان يفكر ترزان وهو الذى تربى بين القروء وبينما أنت تتدرب مع هذه التمرينات. قم بأداء بعض التصرفات خاصة تلك المتناقضة كيف تجعلك تشعر؟

- وإذا شعرت براحة كافية مع التخييل الحيوانى، فهذا هو الوقت لكى تنتقل إلى التخييل الجمادى، (ج) المذكور سابقاً وهو الأسلوب الذى جذب معظم الدقة الموجهة ضد التمثيل الحديث وأساليبه من قبل الجمهور المتشكك. وقيل أن بيتر فينش قد انكمش من هذا التضايق مثل "وأى نوع من الآلة الكاتبة أنت اليوم" ومع ذلك فنحن فى حياتنا اليومية نتحدث عن الناس وعن أنفسنا فى تخیلات ما هو جامد . ونسمع أن شخص ما له عقل يشبه الفخ المصنوع من الصلب أو ذاكرة صفيحة المهملات، شخص ما أزال خططنا ، شخص ما عبارة عن دائرة معارف أو كمبيوتر يسير.

افترض أنه قد طلب منا تصوير مثل هذا الشخص وباستخدام أسلوب مثل الخيال قد نكون محظوظين لأن نأتى إلى الموقف بمجموعة من المشاعر المناسبة تماماً.

وعلى سبيل المثال كيف يمكن للصخرة أن تشعر لو أمكن أن تشعر بأى شىء؟ وتحت أى ظروف؟ وأنت ترى أنه من الأسهل أن تتصور عند قشيل الصورة كما فى الموقف المتضارب ولذا كيف تشعر الصخرة وهي تقاوم الأمواج أو تتعرض لأشعة الشمس الحارة أو تختبئ تحت الزواحف أو تنفتت .

- أو خذ مثال الكرسي كم عمره وقوته وأى الأنواع يجب أن نفكر فيها أولاً والآن كيف يشعر الكرسي الصخري وهو يستخدم من قبل سيدة مسنة لطيفة؟ وماذا بخصوص رجل ثقيل الوزن وكبير الحجم أو عارضة أزياء؟ (كرسي ذكوري الطبع وماذا عن لو أن طفل لعوب داس فوقك؟ العب اللعبة بينما من الناحية الجسدية نفرض الشكل المناسب بقدر الإمكان تخيل أيًا مما سبق وسوف تكون حالة نادرة إذا لم تتأثر إلى حد ما)

- ونفّس الملاحظات تنطبق على (د) حيث الأشياء المعنوية فكثير من التاريخ المسرحي مرتبط بممارسة تصوير القوة المعنوية والميلو دراما فى العصر الفكتورى كانت عامة تدور حول هذه الأشياء المعنوية مثل الصراع بين الخير والشر .

- وفى العصور الوسطى كانت المسرحيات الأخلاقية مثل كل رجل بها شخص واحد يصور الجشع وآخر يصور الشهوة إلخ وفى أفلام رعاة البقر التقليدية فى هوليوود فإن القبعات السوداء والقبعات البيضاء تمثل الشر والخير . كيف كان الشخص الذي يمثل الخير يتصرف فى حانة؟ وفى السباق السياسى وفى حجرة التعذيب؟ وفى بيت دعارة ؟ مارس عملية تطابق نفسك مع هذه الأشياء مثل السلطة والطبيعة والديقراطية والجوع والموت، وهذه القوى المعنوية معروفة بما فيه الكفاية فى تأثيرها ولكن كيف نتطابق ونتقمصها إلى حد ما يمكن للأطفال عامة أن يبدو وهم يؤدون هذه الأشياء بلا جهد .

- إن مسرح الجماعة القديم وهو يأمل بوضوح في استعادة البراعة الطفولية قد اخترع تدريبات عديدة هذا واحد منها . أحد الممثلين استيقظ من نومه نظف أسنانه بينما كان يأخذ حماماً وارثدي ملبسه وهو يأكل ومشط شعره وهو يندفع إلي محطة الأتوبيس وقرأ بسرعة الصحيفة .

ويندفع إلي مكان عمله ويقفز السلام ويسقط على كرسيه ثم يرفع قدميه ويعود إلي النوم . إن ما قد اختاره ليصوره كانت الكلمة "أمريكا" وبالمصادفة فإن هذا الممثل قد تحول إلى الكاتب المسرحي كليفورد أوديتس .

وباستعارة هذه اللعبة كيف ستصور إستراليا ؟ ، الأسرة ؟ ، السياسة ؟ ، الصداقة ؟ ، الإخلاص ؟ ، السعادة ؟ ، وعندما نستوعب هذه الصورة المتعددة الوجوه في أي مفهوم أو ماذا يعنى المفهوم لك فهذه خطوة صغيرة لكي تتطابق معها وهكذا تنشغل في تعزيز الصورة أو الدفاع عنها ألم نري أي شخص تم وصفه كتجسيد للشجاعة أو تم اضطهاده لشيء ليس موجود ؟

والعنوان الفرعى الأخير "الخيال التذكارى" يتطلب منا أن نعدل قليلاً من إجراء الوضع والترك . وفى هذا المثال فإننا نضع أنفسنا في مكان شخص ما يرتدى / يشبه/ يحمل إلخ هذه العلامة وترك أنفسنا تتأثر بالبيئة التى وضعنا أنفسنا فيها والخيال التذكارى هو ما يلجأ إليه كثير منا عندما نطلب أن نتدرب فى حذاء (أو جولة - أو باروكة أو مكياج) الشخصية . وكثيراً من الممثلين يخبرنا عن كيفية ما

مجيء الشخصية للحياة عندما أخيراً شاهدوا المكياج بعد انتهاءه فى المرأة أو عندما بالفعل بدأوا فى التجول مستخدمين الأثاث .

- والأقنعة الإغريقية للكوميديا والتراجيديا يمكن رؤيتها كصور تذكارية واليوم تستخدم الأقنعة فى بعض البروفات، ولكن على عكس الأقنعة الإغريقية فهذه قد تكون على الحياء، وتبقى مفتوحة لتفسيرات متعددة أو أقنعة محددة توحى بشخصيات محددة أو أنواع من البشر. ويقترح دكتور / أرفي جولدمان أن هناك اسماً لهذه الظاهرة وهو الصورة البلاغية أو جزء للكل .

- ونعرف هذه الظاهرة جيداً من حياتنا اليومية. امشى حول المنزل فى شيشب حمام وبيجامة، وارتنى أفضل ملابسك مع قبعة غريبة، والعب تنس وأنت ترتدى حذاء برقبه، وضع نظاره سوداء وفي هذا الشأن إذا كان عندك أكثر من نظارة بإطار مختلف جرب واحدة ثم الأخرى. إن النساء خاصة (ذوى الميلول للحركات النسائية اضغط على أسنانك ولكنى سأقولها بأي حال) إننى قد أخبرت بأنهم يستجيبوا بشكل حسى أكبر لتسريحات الشعر المختلفة والمكياج والعطور والمجوهرات. أليست هذه العلامات تلون من سلوكنا؟

- العلامات هى أشياء حقيقية تساعد خيالنا على الاستمرار وبعض الممثلين لا يعملون بدون ما يساعدهم على الأداء - والتورية مقصودة ، حيث إن الدعائم قد أضافت قوة إلى كثير من العروض المنهارة والمريكة.

- حاول الانشغال في عمل ارتجالي بين شخصين تصرفهما متعارض وبينما يستمر الارتجال فإن كل شخص بدوره يلتقط أو يرتدي علامة ما كسكين أو مسدس أو إشارب أو قبة أو مشروب أو سيجارة أو تليفون أو قناع أو مكياج أو يجذب وجهًا إلخ. واي من هذه العلامات لابد أن تغير مشاعرك بما يكفي لتغير أدائك. والعلامة لا تحتاج لان ترى من قبل الجمهور حتى تكون فعاله ومعرفه أنك تحمل مسدسًا في جيبك قد يكون كافيًا.

- وكثيرًا من الممثلين المسرحيين حول العالم يعتمدون على أسلوبين فقط الخيال والإيمان بالموقف وهذا أمر ذا مغزى لأن هذين الأسلوبين يمثلان أكثر الأنشطة مركبة في الأداء المسرحي الدرامي : بوضوح من أجل التطابق مع الشخصية ولوضع تلك الشخصية في موقف المسرحية. وحقًا فإن بعض المعلمين يجادلون بأنه إذا لم تستطيع أن تفعل وتعتمد على هذين الأسلوبين بمفردهما فإنه ليس لديك عملاً فيما يتصل بالعرض، ولن اذهب بعيداً فإن هذين الأسلوبين مفيدان جداً ومهمان، ولكنني رأيت بعض العروض المسرحية الرائعة التي تجاهلت تمامًا هذين الأسلوبين.

- مميزات الخيال :- أولاً أنها صفة شاملة : بالضغط على إحدى الأزرار (إذا كان على اليمين فقد تأتي بوصفًا كاملاً للشخصية مع كثير من المشاعر المتداخلة وأيضًا يمكن أن يكون سريعًا جدًا وهو أسلوب سهل على الطبيب مستخدمًا أساليب أخرى للمساعدة على التغلب على الأوقات الصعبة . إن الاستعداد المفصل مثل البحث يمكن

أن يحول الخيال إلى إنتاج قوى، وحيث إن الصورة يمكن أن تتضخ مع الوقت والتكرار كذلك تكون المشاعر، ولذا فهو أسلوب نافع على المدى الطويل وأخيراً فإنه يستطيع أن يحررها من الإحباطات بالسماح لنا بالاختباء خلف قناع الصورة بينما نؤدى تصرفات لا نوافق عليها شخصياً أو نتحرج منها والتفسير العادي هو "ليس أنا الشخصية".

- ولكن هناك مساوئ أيضاً فإن الصورة التى تتطابق معها قد تولد مشاعر عديده ينتج عنها عدم توافق شديد مع ما يكون هناك فى عقل المؤلف والمخرج ولا يهم أننى أعدلها فلا تزال غير مريحة أو قد يكون هناك مشاكل معينة فى الممثل لا تسمح بمثل هذا التطابق :- مثلاً عاهرة سابقة تمثل دور العاهرة وشخصاً شاب جنسياً فى داخله وهو يصور شخصاً عنده شذوذ أو شخصاً كاثوليكى منحرف وهو يصور شخصاً كاثوليكى مخلصاً .. وذات مرة اضطررنا إلى إجهاض إنتاج مسرحية ما لأن الشخص الرئيسى كان يعيد تمثيل دور حياته على خشبة المسرح. وقد انهيار عند مواجهه مع شخصيته وفى مثل هذه الأمثلة فإن وصف الشخصية يمكن أن يخدم بشكل أفضل لو بنيت الفكرة عن طريق أساليب أخرى وهذا قد يثبت أنه أقل إزعاجاً من عدد المساعدين فى الفرقة الذين يحتاج إليهم لتعطية الإنتاج المتقطع للتطابق المفروض :- وبهذه الطريقة فإن الأساليب المساهمة يمكن اختيارها بعناية لتؤكد المشاعر المناسبة .

- وإحدى المساوئ الأخرى أن نتائج الخيال غالباً ما تكون ضحلة، والشخصية كبيرة فى السن من بداية العرض. وعند الليلة الافتتاحية فإن الشخصية تكون قد مرت ربما

بأربع أسابيع فقط من التعايش - وهو وقت يكفي بالكاد لاكتساب مواقف نحو العالم باتساعه ولا نذكر مواقف نحو مواقف الفرد الخاصة وبالطبع فإن معظم الأساليب الدافعة تدعو إلى ارتباطات من أعماق نفسيتنا ، ولكن ملاحظاتي الخاصة تقترح أنه غالبًا ما تكون قشور تلك الارتباطات الواعية ولا واقعية تأتي للمسرحية للمساعدة في تكوين الصورة وأن الأجزاء الأكثر عمقًا تترك بلا استخدام .

- ثالثًا لو كان الممثل ذا طابع هستيري فإن أسلوب الخيال قد يشير نوبة مرضية، يطلق عليها بشخصية متعددة تؤدي إلى أن يستمر الممثل ويصدق فعلا أنه تلك الشخصية، وفي تلك الحالة يصبح غير مهذب ولا يمكن التحكم فيه ومنغمس في سلوك عدواني على خشبة المسرح. وهذا يمكن أن يكون خطيرًا : وعندئذ فإننا نشفق على ديستمونا مع ممثل يصدق أنه عظيم. ومن المفترض أن هذه مشكلة ستانيسلايسكي التي كانت في عقله عندما قال: "عندما تبدأ في الاعتقاد بأنك الشخصية فهذا هو الوقت لترك العرض .

رابعًا ، هناك اتجاه لعدم النظام ، وحتى عندما لا يكون التطابق تحليليًا ، فإن هناك اتجاهًا لإخضاع العناصر الأخرى في المسرحية لكي تتناسب مع صورة المرء ، على الرغم من أن النتائج قد لا تكون مناسبة للإنتاج . وهذا هو المكان الذي يقع فيه كثير من الجدل بين المخرج والممثل المسرحي الذي ينطق بشيء ، مثل "إنني أعرف كيف تتفاعل هذه الشخصية فلا تخبرني ما يجب على فعله" . وعندما يصبح وصف الشخصية هو

محور العالم لهذا الممثل المسرحي فإن موضوعات مثل الحبكة والتفاصيل والعلاقات إلخ. لابد أن تخضع حتى تناسب الصورة . وهذا ربما يقود إلي مكالمة تليفونية من الكابينة - كما يقترح الاسم وإخراج عرض خاص كما لو أنه منعزل في كابينة التليفون.

خامساً، إذا لم يكن الممارس ماهراً جداً في الأسلوب فسوف يوجد اتجاهًا واضحًا يشاهد نفسه بشكل مغالٍ فيه . ويشار إلى هذا السلوك بـ "لعب الدور" أو "لعب الصورة" ونحن جميعاً نعرف أناساً في أثناء حديثهم إلينا يبدون وهم ينظرون باستمرار إلى انعكاسات أنفسهم في أى شيء يسطح أو يستمعون إلى صوتهم : والناس الميالون إلى هذا جداً يبدو أن لديهم شهية لأن يكسروا باللحم ما قد يعرفوه بالبديهة بالأنا الهزيلة . وغالبًا ما يكون مثل هذا السلوك استجابة أسمىء توجيهها نحو الأمر المعروف "تذكر دائماً من أنت" : مفهوم قابل للجدل في أحسن الأحوال .

إن إحدى الوظائف العامة والأمنة للتخيلات أو التطابق هي كأسلوب يستخدمه كثير من الممثلين المهرة أثناء المراحل الأولى في التمرين من أجل اكتساب قائمة من الأجزاء التي يعتقدون أنها لابد أن ترى في الشخصية ، وبعد إتمام القائمة ، فرما يبحثون عن التأكد من أن كل واحدة منها في مكانها وذلك من خلال أساليب أخرى . وأثناء العروض فهم لا يقتربون من التطابق ولا تبدوا عروضهم وكأنها تعاني على الإطلاق .

وإليك وهاك بعض التدريبات العامة لإضفاء مرونة على الوظائف المطلوبة فى التخييلات : ومن الآن فصاعداً عليك بالتفكير فى تدريباتك الخاصة . ١- لعبة (التمثيلية التحذيرية) وهى وسيلة مفيدة جداً للاضطرار للعشور على الرموز التى بها يتم توصيل الأفكار .

٢- لعبة صورة مسرح الجماعة. قم بتأدية ما يعنيه لك شيء معنوي معين واجعل منه تقطيراً محكماً يحوي الفكرة كما تراها. وحتى النوع التقليدى سوف ينجع. وهذا التدريب يساعد فى جعل الأفكار المعنوية شيئاً ملموساً ويطلق الشعور المرتبط بها .

٣- شخصان يرتجلا تصرفات متصارعة - ولكن الشخصية أ تفترض أنها الشخصية ب والعكس صحيح .

وكأسلوب أو مجموعة أساليب فإن التخييل شائع جداً ومقبول من الجميع ولكن له نقاده . وبالنسبة لى فبينما أعتقد أنه مفيداً جداً ويعد أسلوباً رائعاً وفعالاً جداً عند الممثلين الماهرين جداً ، فهو مع ذلك مجرد أسلوب ويتطلب غالباً مساندة من الأساليب الأخرى لدرجة وجود حاجة قوية لاستخدام الأساليب الأخرى ببساطة وحدها .

الفصل الثالث والعشرون

لو - وكما لو

فى بعض الأحيان أوقات مختلفة وعند ممثلين مختلفين، يكون من المستحيل الإيمان بالموقف . فأنت تنظر فى شجرة على خشبة المسرح ولا ترى شجرة ولكن ورق يغطى إطاراً من السلك . ماذا يمكنك فعله فى تلك اللحظات عندما تنظر إلي ما يفترض أن يكون مشهداً رومانسياً وترى فقط قمرًا من الورق يتدلى فوق بحر من الورق الكرتون؟

وهذا هو مكان لو الساحرة . اخبر نفسك أنها ليست بالفعل شجرة ولكن لو كانت شجرة هل كنت مستعداً للاستناد إليها ؟ إن لو الساحرة تلك يمكن أن تشجع المتشككين بطبعهم لأن يؤدوا لعبة . وعندما يبدأ المتشككون فى تعليق عدم إيمانهم فمن الممكن غالباً أن يتقدموا بخيالهم خطوة أخرى. إن لو تضع قدمًا عند الباب ، وتشجع الحبول أن ينزل إلى المياه ، وتستطيع أن تضع أسفينا فى حياة العاطفيين ، حقًا إن ما ساعد فى دق مسمار فى "خدعة" سكروچ قد ينظر إليه به لو .

إن الاستخدام السهل لـ لو هو كما يأتى : "إننا نعلم أن الادعاء هو ذلك تمامًا ، ولكن لو كان حقيقة كيف نفترض أنك قد تشعر نحوه؟ وعند قولنا ذلك ، يجب عدم توقع أن التشكك يبدأ فى الحال باستشعار المكان كله . وربما ببساطة تساعد المتشكك فى ترك نفسه مفتوحاً لأي مقترحات أخرى. وبعد ذلك وحتى لو فعل المتشكك أكثر من قراءة تحركات ما يصدقه فى بداية . وبعد ذلك فقد يدعى إلى اتفاق المرجع وبينما

يفعل سوف يحضر ارتباطات شخصية والتي عادة وتدريباً ما تجعله يكشف عن مشاعر واضحة ، ومن هذه النقطة فصاعداً فإن هذه حالة من التوجيه .

والسؤال به "كيف سوف تشعر؟" هو أقل مواجهة من السؤال به "كيف تشعر؟" ولكن مرور الوقت يمكن أن يؤدي إلى نفس النتائج . ولاعجب في أن يشير إليها ستانيسلافسكي به "لو الساحرة".

إن لو يمكن أن تساعد في نقل الزخارف المتصلة والضعيفة للموقف إلى حقائق عاطفية . ولكن كما لو ليست أقل سحراً ، ويمكن أن تأخذنا إلى أبعد من ذلك . إن كما لو تشير إلى الظروف غير المتصلة نسبياً ، الاعتقاد والذي نعرف بأنه يمكن أن يؤثر فيها .

ومن وقت لوقت نتأمل في الأشياء التي قد تحدث لنا أو قد حدثت لنا ، بدون ضرورة تذكر مثال واحد محدد . إن فكرة الذهاب إلى حفلة يمكن أن ترتبط بتوقع مرح بدون ضرورة تذكيرنا بأي حفلة محددة واحدة .

بماذا تشعر عندما تجعل شخصاً ما يدفع بشظايا من الخيزران تحت أصابعنا ثم يشعل النار فيها؟ هل تخيفك الفكرة وتجعلك ترتعد؟ اهدد الفكرة عن ذهنك. قد يأمرك المخرج يوماً ما "افتح الباب وهناك امرأة جميلة واقفة ولسبب ما تملأ قلبك بالرعب". والآن كيف يكون ذلك الجمال الذي يجعلك تشعر بالخوف؟ حاول كما لو . كم سهلاً أن تفتح الباب وترى المرأة وبعد ذلك تخيل أن يدهك تضطر للفتح وأن شظايا الخيزران ...

بالطبع ليس لهذا علاقة بالمرأة أو المسرحية فربما تجد ربما لا تجد من الضرورة أن تربطها مع التعذيب . فقد تتصور أنها هي التي تندفع للداخل وتشعل الشظايا بمساعدة اثنين من شركائها فى الصالة . ولكن كما لو لا تحتاج لأن يكون لها صلة إذا لم تريد أنت وببساطة قد تختار أن تستحضر فانتازيا الخيزران فى اللحظة التي تفتح فيها الباب .

إن كثيراً من الممثلين الجيدين قد عاشوا مرة أخرى على كما لو حتى يعزوا ويحسبوا من أدائهم . ويخبرنا بوى لويس عن المشهد المربع لبنيو شنيدر فى الانتحار والذي فيه تخيل شنيدر نفسه وهو ذاهب لياخذ حماماً بارداً . وقد كان أداء تشارلز تينجول الذى ذاع صيته معتمداً كما يدعى تماماً على كما لو . فعلى سبيل المثال عندما يحتاج لإضافة السرعة إلى المشهد فهو ببساطة يقبل كما لو أن هناك سيارة أجرة تنتظره : ونادراً ما يكون أدائه أقل من كونه أداءً غير عادي .

ومن الناحية النظرية فإن كما لو هى موقف تظاهر تماماً لا تركز على أي شيء قد مررنا به من قبل . (الأيدي المرفوعة المشوهة ، كل هؤلاء الذين مروا فعلاً بتجربة الخيزران المشتعل تحت الأظافر) ولكن فى الممارسة فإن كما لو تخرج غالباً بالحس والذاكرة العاطفية . ومعظمنا فى بعض الأحيان يجمع الشظايا فى أو حتى تحت الأظافر . ولذا فإننا قد نتعد عندما نتصور شظية يزيد من تكبيرها كثيراً تخيلنا بأنها فى حجم شظية الخيزران . وإلى المدى الذي نفعل فيه هذا بوى متذكرين الحدث الفعلى، ربما ننظر إلى الفكرة التى نتخيلها كما لو الأسطورية .

إن الإيمان بالموقف أيضًا يتصل بالموقف الخيالي . والفرق بينه وبين كما لو أن كما لو قد لا يكون لها علاقة بالمسرحية . إنه نوع من عدم الصلة الذي يمكن أن نرجع إليه فقط ليمدنا بشعور وقته . وحقًا يمكننا أن نعد كثيرًا من كما لو من أجل خيط من المشاعر المؤقتة أو نستحضر لحظة واحدة لنضع الأساس لمشهد كامل . فعلى سبيل المثال إذا احتاج المشهد للتمثيل البطيء فقد تقول "كما لو أننا نعيش تحت الماء" وبالطبع فإننا لم يتمشى أو نتحدث أو نظهر الطعام تحت الماء ولكن يمكننا أن نتصور ذلك بعيدًا عن التأثير في حركاتنا ، فهو أيضًا يبطيء من مشاعرنا .

أو ربما تريد أن تأتي إلى المشهد وأنت مكتئب ولذا فأنت تختار "كما لو أنني قد فصلت من وظيفتي" وهذا يمكن أن يعطيك درجة عالية من الاكتئاب الذي يحتاجه حتى لو لم تكن قد فصلت أبدًا . ولكن اقترض أنك قد فصلت ذات مرة فربما مازلت تسميه كما لو بشرط ألا تظهر تفاصيل الحدث الفعلي على وجهك .

وعندما تظهر وجهك تكون قد خلطت بين إما ذاكرة الحس، ذاكرة العاطفة أو كلاهما . ولو فصلت في الحقيقة اليرم أو من قريب، وإذا أردت الفوائد التي مع كما لو، فليس من النصيحة أن تستخدم تلك التجربة ككما لو : فسوف تكون مشبته بشكل واضح جدًا .

وهذا يساعد في تفسير سبب لما نعانيه من ألم لكي نميز كما لو الاسطورية عن ذاكرة العاطفة أو الحس الفعلية : أحيانًا نجد من الضرورة أن نتجنب ما يذكرنا

بالتجارب الفعلية . إن إحدى المزايا العظيمة لكما لو أنها يمكن تحريكها ، وإضافة إليها ، والأخذ منها وتشويهها إلى درجة . يحد منها فقط خيالاتنا . وعندما نريد أن نعدل جزءاً معيناً من مشاعرنا ، يمكننا معالجة المكون المعادل في خيالنا حتى يتناسب مع ذلك . هل احتاج الرعب ؟ كما لو أن أسداً جائعاً كان يطاردنى ... رعب أكبر؟ ... وفى الهروب من الأسد سقطت فى بركة ملوثة بالسّمك الضار . وقال السباح الأسترالى العظيم ستيفين هولند أنه أضاف كثيراً إلى الاعتقاد بأن سمكة قرش كانت تطارده أثناء السباحة .

ولكن عندما تستدعى حدثاً حقيقياً محدداً من خلال ذاكرة العاطفة (الفصل ٣٢) ، خاصة ذلك الذى يحمل ارتباطاً قوياً وعاطفياً معقداً ، فإنك تواجه بتجربة محددة من الصعب تشويهها وتكبيرها بدون إزعاج تلك العناصر الضعيفة التى فى الحقيقة جعلت منها تجربة عاطفية . انظر مرة أخرى إلى جبل بريجدا دون العاري . لقد كان مؤثراً لأنه كان بالتحديد ما يجب أن يكون ويبدو بالتحديد متى وكيف وأين أراد . وافترض أنه من خلال التخيل اللكمي أننى قد حولته إلى جبل جليدي أو سفينة أشباح أو حورية ماء أو شاهده من أرض بصحبة جمهور مشاكس فى منتصف النهار؟ بالتأكيد سوف أشعر بشيء ما ولكن ليس الخوف الذى جعلنى أبكى . ومع ذلك فعندما ننظر إلى الذاكرة العاطفية فسوف نكتشف كيفية إضافة كما لو إليه حتى نعطيه حركة دائرية .

ولذا دعنا نترك ما هو فعلى حتى يعمل سحره بطريقته الخاصة والآن فنحن نعيش
مرفهين فى العالم غير المكبل بأغلال الخيال الأسطورى حيث يسير أى شيء تقريباً
ولاحظ أنه فى الأمثلة السابقة أننا ذكرنا بعض الأنواع الفرعية لكما لو :

(١) لقد فصلت من وظيفتى - هذا حدث فى الماضى ، وهكذا كما لو تاريخية
تعتبر دافع خلقى . وغالباً ما تكون وسيلة لتجهيز بداية المشهد . ليس من الضروري
تعزيزها بدليل حاضر .

(٢) إننا تحت الماء - وهذا يحدث الآن، وهكذا كما لو فى الحاضر. وأثناء
المشهد قد يصبح من الضرورة تعزيز ذلك الاعتقاد ، حيث إن الكثير مما يحدث حولنا
فى المشهد قد يجعلنا نشكك فيه . فعلى سبيل المثال إذا كنا تحت الماء لماذا لا نخرج
فقاعات بينما نتحدث؟ وهذا النوع من كما لو يعمل على أفضل وجه بالارتباط مع
أساليب أخرى أو تركيبة متقنة ما لكما لو .

(٣) إننا نتوقع الذهاب إلى الحفلة - وهكذا كما لو فى المستقبل . وهذه لابد أن
تكون أسهل الأنواع فى تأديتها ، حيث إن المستقبل مفتوح دائماً للتخمين والخيال.
وتذكر أن الابتكار لا يحتاج لأى شيء حتى يكون له علاقة بالموقف فى المسرحية.

وعند اختراع كما لو فإن المعتقدات الأسطورية لابد أن تكون خاصة بقدر الإمكان.
وهكذا القطع ذات الست بوصات من الخيزران ليست مجرد قطع. ولذا إذا كنا نتوقع
حفلة فإن تحديد ماذا أو من سيكون هناك يمكن أن يصنع الفرق : طعامك المفضل أو

الموسيقين ، الشخص الجميل الذى يحاول أن تقابله منذ شهور ، عدوك القديم ، مندوباً
لاختيار الممثلين من هوليوود - كل هؤلاء سوف يصنعون فروقاً خاصة لتوقعاتك
المحددة.

نقاط الضعف : أساساً ينبغى على الفرد أن يختار كما لو حتى لا تكون مجموعة
المشاعر الناشئة فجائية أكثر من اللازم بالنسبة للشخصية فى المشهد : عليك أن تختار
أنواع المراجع التى تخرج المشاعر والتى هي ممترجة بشكل معقول . إن عواقب الدافع
غير المناسب قد تكون فجائية أكثر من اللازم على انسياب المشهد : وأنت لا تريد
استخدام الفوز باليانصيب لتحريك الفرصة عند مقابلتك لأقربائك . ومهما تكن كما
لو فإن مزج الشعور فى الانسياب العاطفى للمشهد لابد أن يكون سلساً ورفيعاً مثل
مزج النغمة فى المشهد .

وهناك تحذير آخر : إن تجهيز كما لو فى وسط المشهد يمكن أحياناً أن يأخذ وقتاً
طويلاً بلا ضرورة . وفى هذه الحالة قد يبدو أن النغمات غير المناسبة تؤدي مثلما
يحدث فى التصرف "يحقر". وتأمل التصرف قبل أن يقوم به المرء ، إن ذلك التصرف
يحتاج للتحفيز . كم يستغرق المرء حتى يجهز تصرفات ؟ بشكل مثالى وقت أقل مما
يستغرق فى تأدية التصرف . ولذا إذا كان الدافع يستغرق وقتاً كثيراً أو أكبر من عمل
النغمات فى المشهد ، فقد تنهم بتأدية التصرف "يدفع" وكونك تشاهد وأنت تستغرق
وقتاً للدفع معناه أن تسترعى الانتباه إلى أساليب المرء ، مثل القول "انظر كيف أنا

أضع الأجزاء مع بعضها بمهارة ". وبالطبع فإن ذلك يمكن أن يكون مؤثراً جداً : إن مشاهدة الساحر المسرحي وهو يخرج مجموعة من المشاعر من القبعة يمكن أن يكون موضوعاً ذو إحساس عظيم - فالجمهور يستمتع برؤية الممثلين وهم يذرفون دموعاً حقيقية أو يتوردون خجلاً عندما يكون هناك مدخلا لذلك . ولكن الفن النهائي، كما قال شخص حكيم ذات مرة، هو الفن الذى يخفي فناً .

ولذا فإن كما لو عندك لاهد أن تؤدي في سرية ، وفي نهاية تصرف سابق كما لو أننا نتقرب من الخاتمة . وفي أثناء النفحات الانتقالية إذا استطعت العمل بذكاء وبسرعة ، وأثناء خطاب طويل لشخص ما حيث يمكن تغطية كما لو بالاستماع . أو قبل الصعود إلى خشبة المسرح.

إن كما لو هي أسلوب غني . يمكن أن ترفع من المشاعر الضحلة بسهولة . ويمكن استعمالها غالباً لتحريك المشاعر العميقة أيضاً .

تدريبات : تخيل أنك لم تأكل منذ يومين . صافح شخصاً ما كما لو أنه قد عولج للتو من قرحة . صافح نفس اليد كما لو أن بها ورقة مائة دولار ويريد تسليمها إليك. تخيل مخالفة مروية في نفس اللحظة وهناك نداء لك . اكمل المناقشة كما لو أن قطتك الأليفة قد جرحت بشدة وتحتاج لن يأخذها إلى الطبيب البيطري ، (لقد شاهدت مشهداً يؤدي بقوة بهذه الطريقة بالرغم من أن المثلة لم تكن تمتلك قطعة بالفعل) . هل نحتاج إلى سرد قائمة كما لو التي يمكن أن تتخيلها ؟ إن خيالك هو ملك لك بشكل فريد فدعه ينطلق .

الفصل الرابع والعشرون

الدائرة المرنة

إن كلاً من لو وكما لو يعملان ليس فقط كدوافع في حد ذاتها ولكن أيضاً كأساليب لتسهيل الأساليب الأخرى وطرق تهديد المشاعر المتعلقة بالشك . والآن نعود إلى وسيلة مساعدة أخرى ، تساعد الأساليب الأخرى وأيضاً تعمل كدافع مستقل إن دائرة التركيز تعمل كمكلف درامي وكعامل مساعد لا يمكن "تخطيه في التركيز".

إننا نشير إليها بدائرة التركيز ولكن نادراً ما تكون دائرة وفي الغالب يمكن أن تشبه "الأميبيا" التي بدون شكل وها هي الآن كيف تعمل ؟

أولاً :- تخيل نفسك وأنت تقف في حجرة مضأة ومزدحمة لاحظ كم يكون انتباهك مشغولاً وربما يتحول من شخص إلى مجموعة إلى شخص آخر أو مجموعة أخرى في تتابع عشوائي نسبياً والآن ركز على شخص واحد بمفرده واطفاً كل الأنوار الأخرى ... أين يستدير انتباهك .. ؟

حرك النقطة ... نقطة التركيز بعيداً عن ذلك الشخص وإلي نفسك أين انتباهك الآن ؟

عادة ما يكون انتباهك محصوراً في كل ما تستطيع رؤيته في مدي منطقتك المضأة وحتى لو حاولت فقد لا تكون قادراً على رؤية ما هو خارج منطقتك المضأة

وعلى الرغم من أنك قد تبقي شغوفًا فيما يحدث هناك بمرور الوقت سوف تضطر لأن ترضى بمعرفة ما يمكن أن تراه .

ولذا دعنا نتخيل أننا قد فتحنا المنطقة المضاة لتشملك أنت وشخص آخر لاحظ كم هو سهل أن نتصل بذلك الشخص الآخر الواحد وأن نتجاهل الآخرين .

وهذه هي كيفية عمل دائرة التركيز ما عدا أنه فى معظم الوقت لابد أن نضىء المنطقة بخيالنا أكثر مما نضيئها بنقاط صغيرة .

ولو تخيلت سطرًا مرسومًا حول اثنان منكما واعتقدت أن فقط ما بداخل هذا السطر يستحق التركيز سوف يكون عندك منطقة متضمنة تستطيع أن تؤثر فيك بنفس الطريقة التى أحاطها الضوء الساقط فى المنطقة .

ولو حدث أنك قد مررت بتجربة الإحساس بالرعب عند الدخول إلى حجرة مضاة تمامًا ومزدحمه فسوف تقدر مدي العزلة التى أوجدها الضوء الساقط كدائرة التركيز وكيف أن تلك العزلة لم تستطع فقط أن تهدأ من روعك ولكن ربما جعلتك تشعر بأنك شخص ما ذو خاصية وفوق الجميع .

ومن ناحية أخرى ... إن كنت من هؤلاء الذين ليس باستطاعتهم تجنب ربط العزلة بالرعب فلا تستخدم دائرة التركيز إلا إذا احتجت إلى توليد الرعب وهناك البعض الذين قد يشعرون أنه من أجل الإضاءة والإحاطة بالظلام فإن ذلك يمكن أن

يكون مساوياً لاستفهام من الدرجة الثالثة وحينئذٍ مازال هذا مفيداً بطريقة دافعة ولكن ليس من أجل الاسترخاء أو التركيز .

وهناك أوقات يكون فيها المشهد يمثل على انفراد . إن بعض المشاهد التليفزيونية أو السينمائية المتعلقة بالعلاقات الحميمة يساعدنا الشعور بالخصوصية المنبثقة من كون الفرد مشغولاً فقط في دائرة صغيرة من الاهتمام . وفي مثل هذا المشهد قد يساعدك علي التركيز أن تكون الأضواء فقط على منطقتك خاصة إذا كانت تؤثر على رؤيتك لدرجة أنك لا تستطيع رؤية أبعد من الكاميرا ، وبالمثل على خشبة المسرح حيث يكون هناك تعتيماً على الجمهور والأضواء الأمامية تمنعك من رؤيته .

ولكن مع التمرين سوف تجد أنك لن تحتاج إلي مساعدة الضوء الفعلي . يمكنك أن تتعلم أن توسع من أو تحصر منطقة تركيزك في ملاحظة اللحظة نفسها . وفي البداية يكون هناك اثنان منكما . والآن شخص ثالث يأتي إلى الحجرة ، سَلط عليه ضوءً أشد ثم أنشره حتى ينضم إلى ضوءك في نموذج أكبر مثل السحب المتجمعة ، والآن ضُم إليك شخص آخر ومزيد من الإضافة للسحب ، والآن هناك شخص ما يغادر ويقل حجم السحب .

وهنا تكمن إحدى المشكلات الموجودة في حصر تركيزك علي منطقة صغيرة ربما تكون قد لاحظت ما يحدث لصوتك عندما تتحدث مع شخص ما في الجهة الأخرى من حجرة كبيرة ومرة أخرى ماذا يحدث عندما تقتربان من بعضكما البعض وبالمثل عندما

تقابل أو تتناول العشاء مع شخص ما فى كابينة صغيرة . ألسـت تميل أيضاً إلى تخفيض صوتك ؟

إنّ الاستخـدام غير الماهر لدائرة التركيز يمكن أن يـضـفى عليك خاصية أكبر مما قد تهتم به كثيرًا، لدرجة أن جمهورك قد لا يكون لديه مدخلًا لما يحدث، وهذه الصلة الشديدة يمكن أن تكون جيدة فى بعض اللقطات السينمائية أو التليفزيونية التى تؤخذ عن قرب، ولكن من الممكن ألا يكون أيضًا لها دورٌ فى المسارح ما عدا الحميمة جدًا .

ومع ذلك فإن بعض الممثلين المسرحيين بما فيهم أنا يحبون هذا الأسلوب حتى فى قاعات الاستماع الكبيرة مع أدوات موسيقية كبيرة، وهذا لأن الدائرة تكون مرنة وليس هناك داعى لأن تقتصر فقط على ضم الناس الذين على خشبة المسرح، ويمكن أن تضم الجمهور كله أو جزء منه .

وفى مناسبات عديدة كانت دائرتى تضم ساعة المدينة فى الناحية الأخرى من المدينة، وكنت أعتـمد على دقائقها كل ربع ساعة فى المساعدة على تحريك مشهد معين .

وأحيانًا تكون السماء هى الحد وفى وسط مشهد هادىء نسبيًا قمر من فوق رؤوسنا طائرة بصوتها الصاخب، ويخبرك الصانع الذى بداخلك بأن الجمهور قد يجد صعوبة فى الاستماع فما العمل ؟

ترفع صوتك أو تنتظر حتى تمر الطائرة، أو تقتحم الرقص بالنقر ومهما كان التصرف فإنه سوف يتولد من إدراكك بألة تبعد عن خشبة المسرح أميالاً وبسرعة تضمن دائرتك .

وكما هو الحال مع كل الأساليب المحددة فإن الخيار يرجع إليك فيما يتعلق بهل تجعل من نفسك مفتوحاً على كل المؤثرات الصوتية الأخرى أو تغلق بعضها . وكثيراً من الممثلين يستخدمون دائرة التركيز حتي يتخلصوا من المناطق المحصورة جداً، وهؤلاء الممثلين مع ذلك يشكون دائماً أن شخصاً ما قد قذف بهم . في الجمهور الذي يسعل أو عامل مسرح يمشي بثناقل حول خشبة المسرح الخلفية، فهم يشعرون بأن شيئاً ما قد اخترق تركيزهم وآخرون لا يستخدمون أى حدود مختاره يحصرون تركيزهم بداخلهم، وأي مؤثر من أي مكان يتم ملاحظته حتي أن أدائهم وبالرغم من أنه ينطق بالحياة يميل إلى الخروج عن الترابط مثل :- روني كوريت في أحد المنولوجات الشهيرة ثم هناك آخرون يحركون باستمرار حدود تلك الدائرة وما يشعرون بأنه يحتاج أو يتطلب الشمولية يتم حصره بذلك وما هو غير ضروري أو دخیل يستبعد . وهذه هي عادتي مع هذا الأسلوب وحيلتي في ذلك أن يستمر المرء في عمله ولكن يترك نفسه مفتوحاً على الزائرين ولكن لا يشتت تركيز المرء وذلك من خلال توقع الممثل الآخر الذي قد يأتي في أى لحظة، وهذا يشبه ضبط المنبه للاستيقاظ المبكر ثم الابتعاد عن النوم بأن يظل المرء متيقظاً منتظراً المنبه حتي يذق .

وإلي حد ما فإن فلسفتك يجب أن تكون مثل الاستمرار في عملك في المنزل، والوقت الذي تدرك فيه أن عندك زائر هو الوقت الذي يدق فيه شخص ما بابك والوقت الذي تقلق فيه من مكالمة آتية، هو الوقت الذي يدق فيه جرس الهاتف والانتباه العادي والتوتر هو شيء مخرب هنا . يمكن الاعتماد عليه لإخبارك عندما تحتاج الدائرة لامتداد أكثر .

والتركيز الانتقائي مرتبط بشده بالتوتر وهما يمكن أن يعرفا أو يساعدا كلا منهما الآخر، وإذا حصرتنا أنفسنا في منطقة ودية أو مألوفة أو جميلة نبيل للشعور بالأمان أكثر، ونحن نعرف كيف يمكن تشتيت ذهن الطفل الرضيع الذي يصرخ وأن نهدئه من خلال شيء ملفت للانتباه .

إن التركيز الانتقائي يمكن أن يساعدنا في أي مرحلة .

ولكن إذا شعرنا أنه مفروض علينا من خارج دائرتنا فقد نشعر بالتهديد والدواء هو أن نحتضن تلك التهديدات بطريقة ما . تتصادق معها وأن نحصرها في دائرتك . وذات مرة كنت أعمل كمستشار في معسكر صيفي وكان المعسكرين من أطفال المدينة وليسوا معتادين على الريف وكانوا يخافون من الليل لدرجة أنهم كانوا يفضلوا فراشهم من أن يعبروا الحشائش في الذهاب إلى المراض .

وفي ذات ليلة تحدثنا وكانوا خجولين ولكن الرعب كان أشد . من ماذا ؟ ..
الأشباح... قالوا في صوت واحد وعندما سمعنا صوت يومه انطلقت صيحات الخوف

وشد الأطفال البطاطين فوق رؤسهم هل تعرفون ما هذا بالفعل ؟ إنها بومة ... أنتم تقصدون واحدة منها إنها الطيور القديمة التى تتمتع بالحكمة ولها عيون كبيرة . قال أحدهم وبدأ الجميع يتهامون .

وفجأة كان هناك صوت آخر بين الأغصان وانطلق الصراخ بشكل أكبر يمكن أن يكون هذا فأر . وبدأ الجميع يتهامون في مكان الإقامة وبعد ذلك رنين مكتوم ولا صرخات كثيرة . ضفدع وهكذا قائمة من الحيوانات اللاتى يعرفن الأطفال منذ بداية حياتهم الدراسية أو من الأفلام مثل أفلام ديزني وانطفأت الأضواء فى المعسكر المستأ بالهمسات .

وفي جولتي التالية اكتشفت أنه ليس هناك شخص أراد العبور إلى مكان التواليت فلا أحد قد أراد الذهاب ولا أحد قد بلل فراشه في الحقيقة لم يكن أحد موجوداً في المعسكر . كانوا جميعهم في الخارج في الغابة البعيدة علي ضوء بطارياتهم يبحثون عن البومة العجوز الحكيمة والفأر الجبان والضفدعة التي تصدر الصوت المكتوم. إن دائرة تركيزهم الآن أصبحت تحتضن ليل الغابة كلها .

وهؤلاء الذين ينمون المقدرة على الامتداد بحرية وتوسيع دائرتهم أو دائرة تركيزهم لا يحتاجون أبداً لأن يخشوا الجمهور . إنهم الناس الذين لا تعمل فقط من أجلهم، ولكن أيضاً نعمل معهم ويمكن احتضانهم أو تجاهلهم أو إغاثتهم أو ترويعهم. وفي الحقيقة فأى شيء نشعر به قد نفعله مع الأصدقاء والمعارف والضيوف. إنهم ليسوا

أعداء وحتى لو كانوا كذلك فإن احتضانهم من وقت لآخر في داخل دائرة التركيز .
يمكن أن يحولهم إلى أصدقاء .

وفي بعض الأحيان يجعلنا التوتر نتدافع ونتجمع كأننا في معسكر اعتقال إجباري.
حقاً يمكن أن يكون هذا المعسكر صغيراً لدرجة أننا ننسحب إلي داخل أنفسنا . إن
الممثلين المسرحيين الذين يولدون من مثل هذا الانعزال . يميلوا لأن يكونوا منغمسين في
ذواتهم . وهذا نوع من الأداء الذي أشار إليه "روبن ماموليان" بعريدة التعبير عن
النفس.

إننا لا نريد أن نترك أي مؤثرات تجبرنا علي الانعزال الإجباري . إن القدرة على
التعامل مع دائرة التركيز هي وسيلة عمل مسيطر عليها ، والتي قد تذكرنا بأن كل
شخص على خشبة المسرح لديه دائرة خاصة للتركيز . وعندما يدخل شخص ما دائرة
تركيزه مع المكان الذي ركزت أنت عليه أو وضعت فيه تركيزك يصبح هناك نوع من
التعزيز ، مثل شخصان سلط عليهما ضوء قوي من الأضواء الساقطة بدلاً من واحد ،
وعندما أنت وهو تؤمنان دائرة تحتضن نفس المنطقة ، فإن المؤثرات عليكما وعلى
الجمهور تتضاعف .

هناك مزحة قديمة يتناولها مجموعة من الناس يقفون في مجموعة صغيرة ينظرون
إلي المبني . هذه المزحة لا تتوقف أبداً عن الضحك علي شخص ما بعيد عليه أن يقف
ليري ما ينظرون عليه ، وأحد المازحين له تأثير ما واثنان يضاعفان من التأثير وخمسة
لا يمكن مقاومتهم ، ولهذا يمكن أن يكون مع تركيز الممثل المسرحي ، وفي فصل ضاحك

عندما تدخل فى التفاصيل فيما يتعلق بالإخراج، وسوء الإخراج فيما يتصل بانتباه الجمهور يمكن أن تعود إلى دائرة التركيز بأسلوب عملى، لكى تشغل الجمهور بشده حتى يجدوا من الصعب الالتفات بعيداً .

تقريين

حاول أداء هذا التمرين أنت بمفردك فى حجرة المعيشة تقرأ كتاباً مختصاً . ارسم الدائرة حولك وحول الكتاب. تتوقع مكانة خاصة فى الساعة التاسعة مساءً، والآن وسع الدائرة حتى تشمل الساعة، والآن الساعة التاسعة إلا ربع ثم ارجع إلى الكتاب ويخطر على بالك أن الأم أو الأب أو الصديق على مقربة منك . استمع إلى ردودهم يمكن أن يكونوا على مسافة بسيطة منك، والآن ضم الهاتف متمنياً ألا يدق بعد وتعتقد أنك تسمع أي مسترق للسمع يدخل إلى حجرتك. اجلس مع كتابك لاحظ كيف أنك لم تخص نفسك مع أي شيء آخر فى الهجرة غير الكتاب والساعة والهاتف . ركز على صورة على الحائط، والآن ضم الحائط ثم الحجره كلها وارجع إلى الصورة والآن دورك .

الفصل الخامس والعشرون

مثلما بالضبط

عندما بدأنا فى تطوير قائمة أساليبنا المتعلقة بالدافع فإننا وجدنا إجرامين معروفين بدوا تمامًا كوسائل أخرى فى استخدام "كما لو"، ويمرور الوقت عرفنا حروف كافية لتبرير إعطائنا "مثلما بالضبط"، والشخصية وصفًا فى حد ذاتها. إن "كما لو" تتصل بالموقف والحدث وسلسلة من الظروف التي يمكن الإضافة إليها أو تعديلها، ولكن "مثلما بالضبط" هي صورة لشخص تم إسقاط شخص آخر عليه، ولا يمكن أن يعدل إلي أي درجة بالرغم من أنه قد يوصف، وهو يكون أو لا يكون بالضبط مثل عمي ولكن يمكن أن يكون العم السعيد أو الحزين والشخصية أيضًا، كما سنرى تُفرض صورًا ولكن هذه مؤلفة بمعنى أنها نتاج للاختراعات الخيالية وتُعدل بسهولة .

لقد وصلنا إلي الاعتقاد بأن مثلما بالضبط تعتبر ظاهره ترتكز علي غريزه لها جذور عميقة، غريزة تجعل من الممكن التعلم، وهي الأساس ليس فقط في التفكير العلمى ولكن فى التعصب الأعمى، وهذه الغريزة المُفترضة تساهم فى تقوية عادات التلخيص والإدماج والتصنيف عندنا، وأيضًا في اتجاهنا نحو التصميم والافتراض والحكم مسبقًا . وهؤلاء ما هم إلا نسخة مطورة من الانعكاس المشروط مثل التوارى خجلًا مما يمكن أن يكون تكرارًا لبعض الأحداث غير السعيدة السابقة ضُربت مرة

وخجلت مرتان، وحيث إنه حتي "الأميبيا" يمكن أن تسلك بنفس الطريقة فقد نفترض أنها غريزة كونية وبدائية ويا لها من غريزة بسيطة ومشغولة .

إننا نتعلم عن العالم الذي حولنا من خلال إعطاء أسماء لكل شيء أو مفهوم يمكن أن يُرى كشيء محتوي، أو مجموعة من الأشياء لها صفات مشتركة، وعندما نفكر في العنوان فإننا نربط بين الصفات المشتركة، وعندما يكون الأب قد عُرف بأنه دادي بالنسبة للطفل فإنه يصبح دادي وليس مامي، إن الذكور تعادل دادي فهو ارتباط يمكن أن يكون أحياناً محرج لمامي في السور ماركت .

وفيما بعد في الحياة فإن اليا فطات والعناوين تُلصق بأناس محددين، وهكذا إذا كانت ماري هي اسم للطفلة الجارة التي دائماً تخطف وتكسر لعبنا، فحينئذ فإن العنوان ماري يمثل ليس فقط اسم الطفلة ولكن أيضاً الصفات المدمرة المرتبطة به، ولذا فعندما نقابل طفل آخر في يوم من الأيام يسمى ماري فبالضرورة سوف نفترض أننا نتوقع سلوكاً مدمراً منها ، وسوف يستغرق ذلك قدر كبير من التعلم قبل أن نشق بماري الثانية فيما يختص بلعبنا . إن الارتباطات صعب إزالتها وإذا اعتقدت أن هذا يصدق فقط مع الأطفال الصغار، حاول أن تتخيل نفسك وقد أصبحت ودوداً بشكل لا واعي مع شخص لطيف تماماً يسمى روس هتلر، وعندما نقابل شخص ما يذكرنا بشخص ما آخر فمن الصعب ألا تعامل الشخص الجديد بدرجة ما بنفس الطريقة مثل الآخر، وهذا أيضاً ينطبق علي الناس الذين قد لا نقابلهم أبداً، ولكن لديهم ارتباطات قوية من خلال

الأدب والصحف والإشاعات، ومن الناحية العقلية فإن روس هتلر هو الصادق. وإحدى التلميحات الإيجابية لهذه الظاهرة أن مقابلة أناس جدد يمكن أن تكون مقابلة فيها شيء من المغامرة بالقياس إلى المعارف أو الارتباطات القديمة .

إن ظاهرة "مثلما بالضبط" يمكن أن توظف كأسلوب دافع، ويمكن أن نجد لأنفسنا بعض أوجه التشابه بين الشخصية التي نؤذيها بشكل معاكس وشخص ما معروف، وبعد ذلك إذا آمنا فيمكن أن نولد نتائج عاطفية مفيدة في أنفسنا، مثل هو يشبه بالضبط عمى وهي تشبه بالضبط مدرسة التاريخ الأولى، وهو يشبه بالضبط نابليون، ولكي نستخدم هذا الأسلوب لابد أن نجد أناس لك نعوهم مشاعر محددة وقوية، وبعد ذلك تفرض صورتهم على زميلك الممثل، ولاحظ أنه في استخدام الأسلوب "مثلما بالضبط" يكون الممثل الآخر وليست الشخصية هي التي تفرض عليها الصورة، وأن الصورة التي تفرضها هي لشخص ما تحمل نحوه ارتباط عاطفي، وليست الشخصية الخيالية في المسرحية وباختيار مثلما بالضبط مناسبة يمكن أن تشبه حقاً أنك تتصل بشخصية في المسرحية .

إن "مثلما بالضبط" هي ظاهرة نراها كل يوم في حياتنا العادية. وعند تعريف الأطفال الصغار بالنمور يخبرهم المدرس بأن تلك النمور "مثل" القطة، ويلفت نظرم إلى أوجه التشابه بين قطة العائلة والحيوانات المفترسة غير المألوفة، ويسمح التشبيه للأطفال بالتبسيط الضروري والارتباط . وكم من السهل إساءة استخدام ظاهرة التعلم

الرائعة هذه . وفى أثناء الحروب فإن هذا الأسلوب يُفرض على الناس كوسيلة لجعلهم يكرهون العدو وهو إحدى الوسائل العديدة .

كأسلوب دافع ومع كل الأساليب التمثيلية فإن استخدامه هو موضوع شخصى هل مثلما بالضبط تجعلك تعمل على الإطلاق ... ؟ بأى الطرق كأسلوب داعم أو أولى؟ هل هي واحدة من البدائل الأولى أو الأخيرة التي يتم استكشافها وبالطبع مثلما مع كل الأساليب هل الإجابة تتناسب مع المسرحية ؟

وكأسلوب أولى فإن مثلما بالضبط تستدعي إلى مجموعة من الأساليب الداعمة، لكي تساعد في تعزيز البناء القوي، وهناك ثلاثة أساليب نافعه جداً وهي "كما لو والاخلاص والتأثير الجماعي" الموحد. وسوف نناقش الأسلوبين الآخرين فى الفصول اللاحقة .

إن كما لو تستخدم عندما يبدو شريكنا الممثل وهو يفعل شيء يمكن أن يقلل من إيماننا به كما هو بالضبط، فعلى سبيل المثال إذا كان شريكنا يتصرف بشكل أكثر كآبه مما قد نتوقعه من الهم الذى من المفترض أن يكون مثلما بالضبط، فقد نعذره إذا فكرنا في كما لو أن الهم مر به يوم صعب في العمل .

مارس عملية إسقاط شخصيات لأناس محددين عندهم بعض المعانى العاطفية العامة على آخرين تقابلهم للمرة الأولى، واترك ذلك يعمل لفترة وبعد ذلك انقل اسقاطك بفرض شخص ما مختلف عن ضحيتك، ويمرور الوقت يجب أن تحيد كل هذه

الاسقاطات حتى تستطيع أن تعرف الشخص الذى له هذه الاسقاطات فعلاً، ويمكن أن تنسى صديق قريب وحتى لو اكتشفت أن هذا الاسلوب ليس له . فإن مجرد الوعى به لا بد وأن يساعدك في اكتشاف أساليب التعصب الأعمى والادعاء التى نقابلها كثيراً . إن أصحاب الإعلان عادة ما يحترسون للتأكيد على أن الممثلين الذين يختاروهم يمثلون صور ما يمكن التعرف عليها .

إن التطبيق المتكرر لمثلما بالضبط يجذب انتباهنا إلى طالبة أتت بإجابته خاصة أثناء جلسة ممارسة . فقد أخبرتنا فيما بعد أنها قد أسقطت ليس شخص مشهوراً أو قريباً على شريكها، ولكن على صديقتها الحميمة قطعتها هل يمكن أن تكون القطعة شخصاً حسناً لماذا لا ؟ على أي حال ما نستدعيه عندما نوظف مثلما بالضبط هو مجموعة من الاستجابات القائمة على ارتباط معروف واستخدام آلية واحدة دافعه يمكن أن تستجيب بطريقة معقدة قائمة على فترة في الوقت وبها ظلال عديدة من التلون. ومن المعقول أنه لو وصل الإنسان بقطعة كمخلوق وذو جوره عديدة أن مجموعة الاستجابات التى يمكن تضمينها سوف تشبه تلك التى يحركها الإنسان، وربما علينا أن نغير التعريف إلى الفرد على ممثل مسرحى آخر وليس فعلاً الشخصية في المسرحية .

إن الميزة الرئيسية لمثلما بالضبط أنها يمكن أن تساعد الفرد في توليد مجموعة كاملة من التأثيرات مرة واحدة ومع كل تأثير متعدد الوجوه وميزة أخرى أنها تقيل إلى إبقائنا مستمرين بشركائنا خلال كل من التصرف والعمل والدافع بينما الأساليب

الأخرى وقد تؤثر سلباً في الانسياب. على سبيل المثال أحياناً تتطلب كما لو محور مؤقت في علاقتنا بالتصرف، بينما نهرب بعيداً بتفكيرنا لكي نخترع الحدث الأسطوري، ونركز مرة أخرى على أين توقفنا، ولكن هذه الفجوة الصغيرة قد لا تكون مرغوبة ولكن مع مقلما بالضبط فإن هدف تصرفنا هو أيضاً الدافع الرئيسي والسبب في أننا نشعر بهذه الطريقة نحو شركائنا يرجع إلى مشاعرنا الكافية نحو الأب أو العمة أو المدرس أو الحبيب أو أي شخص الذي تؤدي الدور عليه، وحيث إنه لا حاجة هناك للهروب من مصدر مشاعرنا فإننا نغفل على الإبقاء على الاتصال باستمرار.

المساويء إن مقلما بالضبط غالباً ما تحتاج إلي تعزيز ومن وقت لآخر، فإن شخصية المثل تبدو على السطح بشكل كافٍ لدرجة أن الجهد يصبح شديد لرويته كشخص ما آخر نعرفه. ومن الواضح أن مواقفنا نحو مصدر مشاعرنا قد تتغير أثناء العرض وهكذا تؤثر في مواقفنا نحو زميلنا المثل، وقد وضع ذلك حديثاً عندما مثلة ما في أثناء الشور خجلاً من موقف رومانسى سعيد وجدت أنه لا بد أن تفرض، "مثل صديقي بالضبط" علي شريكها علي خشبة المسرح وكل شيء تالاً حتى في يوم من الأيام كانت هناك كراهية وغضب حيث لا ينبغي أن يكون وقد انتهت علاقتها مع صديقها ودفع شريكها علي المسرح الثمن .

ولنضع هذه التحذيرات جانباً فإن مقلما بالضبط هي أسلوب نافع بشكل عام للأوقات الطويلة أو الظهور القصير وهي تستحق المحاولة وإذا نجحت معك يمكن أن تكون وسيلة ملونة ودافئة .

الفصل السادس والعشرون

الشخصية

إن الشخصية كما هو الحال مع مثلما بالضغط تتطلب أيضاً فرض شخصية علي زميلك الممثل ولكن هذه الشخصية خيالية تماماً . يمكنك أن تخلق شخصية حسب طلبك والشخصية يمكن أن تصمم بشكل مناسب حتى تكون صالحة لما تريد سواء كنت مخرجاً أو مؤلفاً ويجب عليك أن تفكر كيف تظهر الشخصية نفسها في علاقاتك .

و ذات مره تعرفت علي شخص ما بشركه بالولايات المتحدة وأصبح صديقاً حميماً ، وبعد سنوات قليلة عندما كنت أقوم بتدريب في سلاح الجو قابلته مرة أخرى ، وأصبحت موضع ثقته وذات يوم عندما كنت أهاجم ببعض الاتهامات الموجهة لي من مسئولين عسكريين ، همس في أذني أن أسكت لأنه كان بالفعل عضو في ج ٢ وهي المخابرات العسكرية الداخلية وكان مطلوباً منه أن يُبلغ عني . وهنا عملت كم لو الساحرة معي وتوقف صديقي عن كونه صديقي لي وأصبح الآن جاسوساً . عنوان بسيط ملخص حيث كان من قبل عنوان غني بالتفاصيل ومنذ ذلك الحين وأنا أشك بأننا تبادلنا أكثر من مزاح قصير . هيا نفكر في أن تزودني بالأسرار أن يكون علامة علي الصداقة الحقيقية ولكن في ذلك الوقت حيث كان يسود جنون العظمة . اخترت أن أري الأمر بطريقة مختلفة .

والآن يجب أن تسأل ولكن ما هو الفرق بين هذا الأسلوب ومثلما بالضغط

تذكر أن مثلما بالضببط هو موقف يأتي من أعلى لشخص محدد أو حيوان ومن الصعب تغييره، أما الشخصية فتختص بموقف مخترع ولذا فإنه لكونه غير محدود في الصفات قلما يسمح بذلك خيالك، والمهم في ذلك أنه دائماً عنوان طبيب - محامى - جندى - ... إلخ . إن ليني لم يعد ليني فقد كان جاسوساً وكجاسوس كان قادراً علي أن يحمل أي صفات ألصقتها به .

كم من التلخيص أو التفاصيل المحددة لابد أن نتطرق إليها مع أسلوب "الشخصية". إن ذلك يعتمد علي مدى ارتباطنا بتلك الشخصية ونحن راضين أن نستقر على عنوان أو نبعت عن شخصية بغیضة بشكل أكبر . فكر أولاً فيما هو أكثر من سطحي .

إن مكان البداية الجيد لتخيل الشخصية يكون مع الصورة التي يصفها المخرج أو المؤلف لنا في أول مرة فهم غالباً يزودونا بوصف جيد إما في وصفهم للشخصية، أو فيما تقوله الشخصيات عن نفسها، أو عن بعضها البعض أو فيما يصبح دليلاً من سلوكها في المسرحية، وربما هذه المداخل يمكن تلخيصها في بعض الشخصيات التي يمكن الوصول إليها والمتكبرة مثلما هو رجل بغیض أو مُحبط أو مرير .

وأحياناً عندما تكون المسرحية ليست قادرة على تزويدنا بمداخل كافية قد نجد أنفسنا نبعت عن المساعدة في كتاب أو فيلم تقوم عليه هذه الشخصية، وكن حريصاً

فيما يتعلق بهذه النقطة فإن الكتاب ليس مسرحية وليس فيلم ... إلخ . فكل منهما قد يُرى بشكل مختلف مع تأكيدات مختلفة وأحياناً فإن الشيء الوحيد المشترك بينهما يكون العنوان وأحياناً لا يكون حتى العنوان .

وأحياناً فإن الصورة تأتي إلينا سريعة وأحياناً تظهر ببطء كما هو في البروفة أو في أي حدث . فعندما نصل إلى صورة من هذا أو هذه فإننا نتقدم نحو قبولها أو حتي تصديقها ، وهذه المرحلة الأخيرة هي التي نبلور فيها شخصيات الآخرين في توزيع الأدوار.

وعندما تؤمن بشخص آخر كشخصية كاملة ، كما هو الحال مع مثلما بالضغط فإن النتائج تحدث لك وللشخص الآخر ولكن ما نهتم به نحن أساساً في نقاشنا لهذين الاسلوبين مثلما بالضغط والشخصية . هو التأثير على أنفسنا ومهما يحدث للشخص الآخر فهو إفادة أو استفادة جماعية من نفس النوع مثل الاستفادة من التأثير الموجه والذي سوف نناقشه في الفصل التالي .

إن الشخصية كهوية على المستوى السطحي جداً ببساطه تلتصق الشخصية بصورة ملخصة ، أو بخليط من الصور الملخصة "إنها صادقه" بما نعتقد أو "إنها صديقة حميمة" يجب أن نكون قادرين علي تحديد هوية الشخصية المسرحية حيث إنها تعمل كوسيلة في التعامل مثل مثلما بالضغط والحبال .

إن المفاهيم الشاملة للصديق والجاسوس والطيار والشرطي إلخ . تحمل معها

ارتباطات عاطفية بعضها قوى ولذا في المسرحية قد نجد البطل والبنات المستهتره والفتاة الساذجة إلخ . وهذه الصور قد عممت لدرجة أن التصنيف يمكن أن يُخرج هؤلاء الذين يفتخرون بأنفسهم عند التفكير بأننا لسنا منحازين . وبالرغم من ذلك فإن هؤلاء يستحضرون مجموعات مشروطه من الاستجابات. ولكي تختبر هذا راقب مجموعة من المعريدين الذين يحلفون بينما أنت تقدم إليهم شخص غريب مثل الأب أوبرين .

إن الأساس الفريزي للشخصية كما هو الحال مع معلما بالضغط هو التفكير المبرج كما هو أيضاً مع التعصب الأعمى . إن بعض من الاختلافات الرئيسية هي أنه لكي نعم أو نلخص فإن العالم يحتاج إلى كثير من الأدلة. أما المتعصب فلا يحتاج إلا للقليل جداً والممثل لا يحتاج إلى شيء. وبالنسبة للممثل فإن مجرد الافتراض يكفي وهكذا يمكن أن ننظر وأن نصل بشخص آخر على خشبة المسرح كأنه إنسان ذو لقب. ولقبه يحدد صلته بنا وطالما أننا نؤمن باللقب أو الصورة فيمكننا أن نعمل بطريقة خاصة . نحتاجها كعضو البرلمان أو البطل أو المؤلف أو الصحفي أو الحائز على جائزة نوبل أو الشرطي أو القسيس .

وفي مسرحية كاثولوكي ذات مره هناك مشهداً يحكم فيه علي البنات بالصمت لمدة يوم كامل، واحدي البنات القلقه والشريرة س لها صديقة في الفصل (ص) والتي تعرف بأنها متمسكه بالتواعد، ولكي تخفف من الملل عندها فإن (س) تفكر في لعبة

حتى تجعل من (ص) تتحدث إليها وكل ما محتاجه (س) من (ص) أن تري في (ص) شخصية الطالبه المتدنية الغيورة وبالطبع فليس ذلك كل شيء من هذا المشهد وسوف ننظر إليه من زاوية أخرى في الفصل التالي .

إن ممارسة الشخصية يمكن أن تكون مثل اللعبة التي لعبناها في وقت سابق، والتي تزيد من حدة خيالنا ولو تعودنا علي النوعية المقرية من الناس أو تربينا في عائلات، أو اجتماعات حيث الأوصاف تكون ثقافيه أو مهنية أو دينية ، وهى أوصاف حقيقية في الحياة فإنه لابد أن نجد من السهل أن ننسبها إلى الشخصيات . إن أى نظام فصلي هو عبارة عن هدية للممثلين الذين يعتمدون علي الشخصية وكذلك يكون الشمول الدينى .

وفى كل مكان في مجتمعنا نري كيف أن الألقاب يمكن أن تغري بهشر عادليين يقدموا معاونة خاصة لزملائهم ومع التشخيص الجماعي فإنه المصدر لهذه الأشياء ، مثل العناوين والزي والموضة والطبقات والتكبر وكما هو الحال مع مشلما بالاضبط عند إساءة استخدامها فإن هذا الأسلوب يمكن أن يكون مدمراً .

وبالنسبة للبعض منا والذين تحتاج ألقابهم لبعض التبرير فلازلنا نستخدم الشخصية مع مساعدة بسيطة من الإخلاص وكما لو والالوجمال وأساليب أخرى مساندة قليلة، ولعاً ثمرا الموحد يمكن أن يساعد في تحويل الشخصية إلي مصدر إلهام في الأسلوب، وعادة ومساعدة من هؤلاء الآخرين يستطيع اللقب الضحل أن يصبح زهياً ،

ومتعدد الأوجه كصورة كاملة للشخصية إنه شخص جاري الذي أطفاله يذهبون إلى مدرسة الحضانة وهو قلق على الرهن العقاري وغالبًا ما يوقف سيارته في طريق خروج سيارتي، والعام الماضي عندما كانت زوجتي مريضة ساعدني مساعدة فعلية وهكذا . وهنا نحن تطرقنا إلى ما أبعد من العناوين البسيطة للشرطي والجار والصديق وذلك ابن الحرام .

ومن بين مزايها هذا الأسلوب النافع الوصول السهل والارتباطات القوية والقدرة على الوصول إليها سطحيًا . وفي العمق وهو يؤثر في كل من المشخص والمشخص ويمكن أن يؤدي من خلال الأفراد والجماعات، وعلي العكس من الخيال فإن الشخصية تضيء علينا في حالة الاتصال مع المرجع والخيال يميل إلي دعوتنا إلى الانفصال والتمثيل من أنفسنا ولكن الشخصية تساعد بشكل خاص في الإبقاء على الاتصال .

وحيث إن مصدر الدافع لدينا والهدف من تصرفنا هو عادة نفس الشخص عندما نمارس الشخصية فقد نجد من السهل أن نلاحظ قاعدة عزيزة على بعض الممثلين المسرحيين الجيدين عندنا : حيثما كان من الممكن فإن الهدف من تصرفك لابد أن يكون الدافع الرئيسى عندك . لماذا أنا أتودد إلي هذا الرجل.... لأنه أغني الرجال في المدينة ولماذا؟ أنا أفعل ذلك معك لاحتياجك للمساعدة .

إن الشخصية هي أسلوب يستطيع أن يساعدني ايجاد روابط قوية وحيوية وحتى فكاهة في علاقتنا على خشبة المسرح ومن السخرية أنه مفيد بشكل قوى كآله ويجب أن يتولد من الممارسة والتي هي في المجتمع مدمره .

وعلى العكس من مثلما بالضغط يمكن أن يعدل منه بسهولة وهكذا فالانجاء أقل بأن يصبح ضعيفاً .

المساوى . ضحل بشكل معين فيما يتصل بالعلاقة إذا لم تسانده أساليب أخرى، مع أنه ليس من الضروري أن يكون ضحلاً في المشاعر، مثل المعجب الذي يقابل نجماً فهنا فإن الرابطة بين الناس تبدو وكأنها ليست عميقة وذلك فرق آخر عن مثلما بالضغط .

ويميل هذا الأسلوب أيضاً أن يتأثر بمرور الوقت ربما أكثر من الأساليب الأخرى . فعلى سبيل المثال فإن تشخيص زميلي الممثل بالساحر الرياضي قد يلاثنى بالرعب في التجربة الأولى، ولكن بعد ما أكون قد عرفته قليلاً من خلال البروفات الأخرى يصبح شخص آخر لطيف، ولكن بنفس العلامات لأنه محدود فقط بالخيال وهذا لابد أن يكون سهلاً علاجه والآن قد اعتبره لاعب كرة عظيم .

ولكن تأثير الوقت هذا يمكن أن يعمل في الاتجاه الآخر أيضاً يستطيع اثنان من الطلبة أن يلعبا لعبة يتفقوا فيها على أن يري كل منهما الآخر، وشخص آخر كيف يكون وهذه اللعبة قد تمتد إلى أسابيع فالتغيير التدريجي قد يحدث لكلاهما إلى الدرجة التي فيها غالباً كل منهما يعرف من هو في عيون الآخر والنتائج يمكن أن تكون مذهلة .

من يعرف أن النظرة الواعية لهذه الأساليب قد تساعدنا في يوم من الأيام أن نتجنب أخطارها اليومية وبالتأكيد تساعدنا أن نكون أكثر محضراً .

كرر هذا التمرين الذى تشخص فيه امرأة كما وأن لديها حرف مختلفة، ولكن هذه المرة انظر لو كنت تستطيع أن تعطى لها لقباً بالإدانة بدون البحث عمداً عن أدلة مرفقة، وإن كنت تستطيع فعل ذلك انظر كم من السهل على الآخرين أن يعطوا لك عنواً .

الفصل السابع والعشرون

تأثير الاداء الموحد

لقد قال شخص محب لذاته "يكفي الكلام عني - دعنا نتكلم عنك . ماهر رأيك في؟" وإلى هذا الحد فإن أساليبنا قد تضمنت البحث الذاتي والخدمة الذاتية . ولكن ماذا عن الزميل الآخر؟ دعنا نتحدث عنه .

وبعد أن ذكر التأثير الموحد، فإننا الآن نفحصه . ولقد وجدنا هذا الأسلوب قريباً حتي أننا أطلقنا اسمه علي أحد المسارح . إن كلمة "موحد" هي كلمة تعطي معنى خاصاً أكثر من التعريف الشائع . وبالنسبة للبعض فهي تعني العمل أو اللعب مع بعض ، وهذا معنى بسيط بما يكفي . ولكن مثل هذا التعريف يعتبر ناقصاً لمن يعرف سحر التأثير الموحد وكلمة "ساحر" ليس فيها مبالغة إذا أخذنا في الاعتبار قوة هذا الأسلوب علي الممثلين والجمهور .

دعنا نأخذ مثلاً لنفحص تأثير هذا الأسلوب . نرسل إحدى الطالبات خارج الحجرة ونطلب منها أن تجهز ارجحالاً . وعندما تعود سوف تنظم المجموعة لتأدية بعض الأنشطة مثل حفلة أو باربيكيو أو حدث رياضي - أي شيء ترغب فيه .

وبينما هي خارج الحجرة يتأمر الجماعة لمعاملتها كشخص حكيم وودي ومنافس وذو مزاج معتدل . ولن نقول الكثير نعتقد أن بها تلك الحصال الحميدة ونناقش خططها

معها على ضوء هذا ولكن بعد فترة من الوقت وعند مدخل رفيع ما مثل إسقاط كتاب سوف ننظر إليها جميعا كإنسانة شريفة وغبية ومعادية وغير أمينة .

ومرة أخرى لن تكون هناك مداخل قوية أو اتهامات فقط التفكير والاعتقاد بأنها هي كذلك .

وعندما تعود الضحية يكون هناك في البداية بعض الحرص الخفيف ولكن علي أي حال نحن كنا نتحدث عنها ولكن بعد فترة تسترخي بينما الجماعة الودودة تناقش خططها ، وهي تبتسم لكونها مستريحة ومبتهجة وفي حالة مزاجية طيبة وبعد ذلك المدخل يأتي دور الجماعه ، وفي خلال دقيقة تشعر الضحية بأنها في موقف الدفاع عن نفسها ، وتتبادل الإتهامات وينفذ صبرها وتصبح عدائية وأشياء أخرى كثيرة غير كونها تتمتع بمشاعر لطيفة. لقد تغيرت ولكن عادة لن تعرف لماذا لأن تغير شعورها لم تتحكم هي فيه ولكن كان يرجع إلى الجماعة وتبقى شخصيتها كما هي فقط مشاعرها تبدلت

إن التأثير الموحد للجماعة يقوم على مفهوم أنك سوف تستجيب طبقاً لكيفية معاملتك ولا بد أن نعرف هذا المفهوم جيداً من خلال خبرتنا بالحياة اليومية .

تصور نفسك وأنت تصل إلى حفلة كنت تنتظرها والمضيفة تحبيك باهتمام عريضة ، وترحب حار ويقف الآخرون ويتركون ما كانوا يفعلون ويأتون لتحيتك ، ويقدمون شرباً وطعاماً لك وهكذا.

بماذا تشعر؟ والآن كرر هذا الحدث مرة أخرى وأنت تصل بنفس التوقع ولكن هذه المرة تجد المضيفة تستدير بوجهها عند رؤيتك عند الباب، وتصمت للحظة طويلة أكثر من اللازم وتنتهد وتقول ادخل والآخرين ينظرون إليك ويسرعة تجد اهتماماً بالمحادثة التي كانوا منشغلين فيها، أو بما يوجد في الأكواب لديهم ولأ أحد يجيبك فقط تقف هناك هل تعتقد أنك سوف تفوز؟ فقط ذلك الشخص الجريء والقوى جداً هو الذي سوف يظل هناك وقتاً أطول من المعتاد .

وعندما يستخدم التأثير الموحد للجماعة على خشبة المسرح فإن الجمهور قد يرى مثلاً يتغير أمام أعينهم ولكن إذا لم يكن لديهم خبرة غير عادية سوف ينظرون بلا جدوى محاولين تخمين كيف حدث التغيير. إنه نوع من التأثير ينشط بقراءة صفات الشخصية بتفاصيل محددة في شخص آخر .

وقد شاهدنا التأثير الموحد للجماعة بصفة أساسية كنتائج كجماعة من الناس يعاملون فرداً بطريقة معينة، وقد أعتبر كأسلوب دافع مفروض علي الفرد ولقد اعتقدنا في البداية أنه بخلاف مثل هذه الأساليب كالإيمان بالموقف والتخيل أو حتى الشخصية حيث نهتم أساساً بما تفعله مراجعنا لنا ، فإن التأثير الموحد للجماعة كان يهدف إلى تغيير الزميل الآخر .

ومع ذلك بعد فترة وجدنا أنه حتى البدء بأسلوب مثل الشخصية مع أننا كنا المستفيدين الأصليين منه، مثلاً الارتباط بصديق قوى فإن صديقنا قد استفاد منه

أيضاً. وقد تستفيد على سبيل المثال من سؤاله أن يساعدنا في استرداد بعض النقود من الشخص الذي سرقها ولم نجري أن نواجه تلك الشخصية . وصديقنا القوي من ناحية أخرى سيشعر بأنه نبيل وعنده شعور بالقوة الجسدية ولكن مع أسلوب الشخصية فإنني دعوت الصديق القوي أساساً لمنفعتي وأي شيء يحدث له أساساً كان فرعياً، ومع التأثير الموحد للجماعة إذا جعلت صديقاً يشعر بالعظمة باستخدام قوته فإن هدفى المباشر هو إضافة القوة إلى ذاتيته، وإذا شعرت أنا أيضاً نتيجة لذلك بالقوة فإن هذا يعتبر نوعاً من المكافأة السارة ونفس المنطق يمكن أن أجعل صديقي أي الشخصية يشعر بالذنب والدفاع عن نفسه والعدوانية، أو أي شيء من أخطاء وما زال يبقى على نفس الشخصية صديقي، وأنا أيضاً أحصل على نوع من المكافأة لأنني استغدت من الطريقة التي أعامله بها. إن التفكير الموحد للجماعة هو تفكير مخادع بوسائل أخرى.

ولو تذكرت أن الدراما تعتمد على الصراع فهل تستطيع تصور اللادراما وهي تقع كنتيجة لممثل يحدث قوى ومضطر إلى أن يعترض علي شخص ضعيف؟ إن التأثير الموحد يستطيع رفع وتقوية الشريك التابع جداً إلى منافس قوي. افترض إننا استخدمنا قياساً حيث نجعل المال يمثل الحركات ودعنا نتصور أننا نكسب مثلاً رعمائة دولار في الأسبوع ونوظف مديرة منزل لجزء من الوقت في مقابل مائة دولار في الأسبوع، وهذا يجعلنا أغنى منها منها ثلاثة مرات ولكن الآن دعنا نقول أننا نتقاسم المنزل مع ثمانية آخرين، وكل منا يكسب أربعمائة دولار وكل منا يعطى مديرة المنزل مائة دولار فجأة

تصبح المديرية أغني من كل منا ثلاثة أضعاف حيث إنها تكسب تسعمائة دولار في الأسبوع .

إن مواقف الجماعة الموحدة تجاه شخص آخر يمكن أن ترفع أو تزيد من الحالة الديناميكية لهذا الشخص إلى النقطة التي يصبح فيها عدواً جديراً بالصراع الدرامي، ولكننا لا نحتاج أن نفترض أن الوزن الممتزج للجماعة قد يفعل هذا، ومن الممكن بالنسبة للفرد الواحد أن يشري زميل له من خلال رفع حالته عن طريق التأثير الموحد، وبعد ذلك عندما نشطب الكلمات من خلال منافس قوي يصبح الصراع أشد.

خذ المثال الذي ذكر في الفصل الأخير من مسرحية "كاثولوكيا ذات مرة". إن البنت الشريرة (س) بعد أن أغرت البنت (ص) التي كانت متمسكة بالقواعد على الكلام، وبعد أن قررت أنها سوف تزيد من جهودها لكي تضايق الضحية، وتتحدى (س ص) في أخلاقيتها وتجعلها تشعر أنها شريرة وتحولها إلى مركز لانتباه البنات الأخريات، ولكن هذا التغيير في هذه الحالة يجعل من (ص) تشعر أنها مهمة للمرة الأولى في حياتها، وتكتشف مصادر داخلية لم يتم التطرق إليها، وتذهب في ما وراء اتهامات البنت الأخرى وتعطي دليلاً أنها قد ارتكبت خطيئة أخلاقية، وفي كشفها المتفاخر تكشف أيضاً عن قدره على الصنعة، والتي تفرغ (س) من قوتها وتصيب الآخرين بحالة من الجنون، وكل هذا من الطريقة التي عامل بها شخص ظالم قوى شخص آخر عُرضه للاتهام نسبياً..

إن إنساناً شديد الثقة بنفسه بائع أو سياسى أو واعظ من المتوقع أن يكون عنده هذه المهارة كوسيلة مفروضة في التجارة : القدرة على جعل شخص ما يشعر بما يريد له أن يشعر به بالطريقة التي يعامل بها .

و عندما تأملنا الشخصية لاحظنا أنها مصممة لخلق صورة من خلال الافتراضات ، أو التعميمات سواء كان التصميم مفترض ببساطة من مرة واحدة ، أو مبني من أجزاء متفرقة من الدليل وعلي أي حال فإن جزءاً من التأثير الموحد يمكن أن يؤثر في المسرحية حتي لو قمنا بافتراض شخصية عامة فيما يتعلق بالضحية . وحتى أكثر من ذلك لو أسقطنا على الشخصية قدراً كبيراً من الصفات الخاصة ، ولكننا سوف نكتشف ذلك لو تعاملنا مع الشخص من خلال صفاته الشخصية بالتفصيل بدلاً من الشخصيات الملخصة . وربما أيضاً نبدأ بالتأثير الموحد ونترك الشخصية تعتنى بنفسها وبعد إعطاء ما فيه الكفاية من التفاصيل فإن الشخصيات المعقدة تميل إلى تكوين نفسها .

غالباً ما نرى إنتاجاً لمجد فيه الشخصية أولاً شخصية ذات طابع عام عضو في عصابة أو قسيساً مثلاً ولكن عندما تتكشف المسرحية تكبر الشخصيات غالباً بشكل مذهش وحالاً نعرف أن عضو العصابة له قلب من ذهب ، وأن القسيس هو فعلاً شخص بغض . إن الصفات الجديدة بالتدرج كشفت عن نفسها وهذه قد تتولد من خلال العاشر الموحد ويبدو أنه أسلوب لكل الفصول وربما الوحيد الذي تعتمد عليه بعض الفرق .

ولكن لماذا علينا أن نتمسك فقط بالتأثير الموحد ؟ ولماذا لا بد أن نحصر أنفسنا في أي أسلوب ؟ غالباً يرفض الممثلون عملاً توجيهياً لأنهم لا يستطيعون أن يجعلوه متطابقاً مع فكرهم المحدود عن الأساليب . "لا يمكن أن أتصور ذلك ولذا لا تفعله" أو "آسف هذا الموقف لن يجعلني أبكي". إن المسرح ليس متعلقاً بأساليب عرض ولكن إلى حد ما اختيار واستخدام الأساليب لخدمة المسرحيات .

وبالرغم من ذلك فإن التأثير الموحد فعال بشكل مغري، وخاصة أنه شريك فعال جداً مع الشخصية والشخصية التي يتم الوصول إليها، عن طريق نوع من التفاصيل التي يمكن أن يقدمها نظرية التأثير الموحد، سوف تكون عميقة وتتعدى العنوان الطبيعي لثل هذه الصورة وهذا حينئذ يخلق شخصية بمعنى الكلمة .

إن التأثير الموحد ينشد توليد مشاعره وصفاته على الشخص المستهدف اقتصادياً وبطريقة فعالة، وقد يفرض موقف واحداً وربما عدة مواقف - مجموعة من المواقف في نفس الوقت، وكما هو الحال في العروض عندما نريد تركيب صفات شخصية مسبقة بشكل محدد في شريكنا، فلا بد أن نختار تعاملنا بعناية حتي أن ما يحدث لشريكنا هو فعلاً ما يُطلب مشاهدته وأي صفات مفروضة غير متصلة يمكن أن تغير من صورته.

والآن دعنا نعود إلى المثال الذي سقناه عن الارتجال حيث حاولت الطالبة أن تقتل أو أن تنظم مجموعة بدورها تعطيها المعاملة الطيبة، وهذه المرة دعنا ننظر لما حدث للمجموعة حيث لا يمكن أن يكون هناك أي شك أن المجموعة نفسها مرت بتغيير

عاطفى، وعندما عاملوا المنتظم بود بدت صفات حارة الاعتبار والعاطفه والفكاهه والعمل، ولكن عندما تغيروا كنا ننظر إلى جماهير معدومة تعبر عن الحقد والعداوة والغضب والوحشية، وأي عواطف أخرى مكتومة ولو كان أي فرد من الجماعة قد تم مواجهته باستجابات في تلك اللحظة لكان قد صدم ولكنه لم يكن ينظر إلى نفسه وهذا أحد الأسباب الهامة . فى إطلاق مثل هذه العداوة وقد كانوا مشغولين بضحيتهم وعلاوة على ذلك كان يتمتعون بتعزيز الجماعة، وأيضًا كانوا فقط يلعبون لعبة وحتى بدء اللعبة كان لشخص آخر. ولذا كان الإحباط قليلاً أو الذنب مرتبط بالهجوم وبعد ذلك لم يكن هناك تأنيباً للضمير، ولكن تهنته لأن إسقاط المجموعة تم بشكل جيد وليس هناك داعى لأن نسعى وراء التضمنيات السياسية او الاجتماعية والأخلاقية لهذه الظاهرة فيما عدا السؤال إذا كان هناك أيضًا ما يشعر به الجمهور.

إن التأثير الموحد للجماعة يستخدم بشكل متكرر لتلوين مشاعر من يعامل ومن يجري التعامل معه، وكثير من العروض قد تم إنقاذها من خلال التأثير الموحد للجماعة . وتقول القصة إنه في قصة الجانب الغربي الأصلية فإن الممثلين المسرحيين الذين كانوا أسماك القرش والطائرات النفاثة قد تم نصيحهم بالعدول عن إقامة علاقات اجتماعية مع بعضهم البعض، وأنا متأكد إن احدي الإسهامات الرئيسية في سحر مسرحية أوكلاهوما الأصلية كان التأثير الموحد للجماعة ولقد بني كل فرد كل فرد آخر ولم يكن هناك أي عروض أنانية ساطعة .

وفى أحد عروض مسرحية كُسمت تم إنقاذ العرض من كارثة من خلال بروفات
التأثير الموحد ، وبعد المراجعة اتحد الممثلون وناقشوا كيفية رؤيتهم لبعضهم البعض ،
وكان التأكيد هكذا من أنفسهم وقد ولدوا حيوية واستجابات أخرى فى زملائهم
وبالطبع فإن كل واحد كان شريكاً لشريكه .

ومن المؤسف أن العرض قد دمر نفسه نتيجة لذلك بنفس الوسيلة. لقد أصبح تأثير
الجماعة يتغلب عليه وكل جماعة متحدة تعامل الجماعات الأخرى باحتقار، ويعزور
الوقت كان يمكن مشاهدة هذا على خشبة المسرح، وما كان مفهوماً أنه عرض جميل قد
تباعد عن بعضه، ومثل الأساليب الأخرى فإن تأثير المسرح الموحد لا يؤدي إلى صنع
معروف ويمكن أن يدمر العرض بالضبط كما هو مستعد لبناء عرض .

وباختصار فإن هذا أسلوب يمكن توظيفه من قبل الأفراد أو الجماعات، ويمكن أن
يبدأ من داخل النفس أو يفرضه المخرج. ويمكن دعمه من خلال أساليب أخرى إذا كان
يبدو ضرورياً. وفى المقابل فقد يساندها وهو قوى وفعال لدرجة أنه في الغالب يمكن أن
يكون بمفرده كأسلوب وحيد لمشاعر عديدة .

لابد من ملاحظة جزء جانبي آخر للتأثير الموحد فبالإضافة إلى تعديل مشاعر
الآخرين، ومشاعرنا كأفراد ووحدات منفصلة فهو يستخدم في إيجاد روابط من الثقة
المتبادلة، وكثيراً ما يعتقد الممثلين المسرحيين أن الإنتاج هو مزيج من العزف المنفرد
فكل واحد من العازفين ربما يعتقد أنه بهذا الشكل يكون العرض على أفضل ما يمكن،

وربما يعتقد الآخرون في العرض لن يكونوا قادرين على أو لم يهتموا بتوافق مهارتهم في العرض .

لقد طورنا بعض التدريبات الموحدة للجماعة وصممناها لكي تقلل من عدم الثقة. ويمكن أن تؤدي الارتجالات التي توجد فيها الصفات الإسقاطية لكل يمثل على الآخر بثقة واستقلالية، ونفترض أن الشخص الآخر سوف يكون دائماً هناك لكي يتوافق مع احتياجنا، وبالطبع فإن الآخرين يفترضوا هذا فينا أيضاً فعلى سبيل المثال أنت تجلس في مكان خالي، ويمكن الاعتماد على شخص ما يمسك بك أو يُثبت كرسي تحتك قبل أن تلمس الأرض، وكل منكما يسقط في ذراعي الآخر وتترك نفسك تحمل أو يلف بك، وتترك الجمل غير مكتملة وتثق بأن شخص ما سوف يكملها لك وتعتقد حتى أنه بوضع سيجارة في فمك فإن شخص ما سوف يأتي بولاعة .

إن تدريبات الثقة يمكن اختراعها وهذا يعتمد على أي من جوانب الإحساس المتبادل والاستجابة مطلوبة، وهنا نلاحظ كيف أن مثل هذه الثقة تنطبق على العمل ودعنا نقول: إن المشهد يتطلب منك أن تغادر الحجرة عندما توقف على الباب من قبل الممثل الآخر الذي ينادي "انتظر"، وإذا وثقت في الممثل الآخر بأن يوقفك بالضبط في الوقت فأنت تذهب للخروج بعزيمة شخص ما على وشك أن يفعل شيء محدد في مكان ما، وعندما تأتي كلمة انتظر فأنت لا تتجمد في الحال، ولكنك تسبح وأنت تفاضل من أجل تفكير. في هذه اللحظة "إنني متأخر عن ميعادي" ولكنني تلك الكلمة "انتظر" بدت

عاجلة جداً لدرجة أنه يمكنني المخاطرة بالتأخير فترة بسيطة أكثر. وبالطبع فإن أهمية خروجك سوف تحدد كم طويلاً أنت تعتمد ، وقرارك بالتوقف سوف يبدو ذو دافع.

ولكن افترض أنه ليس عندك ثقة في زميلك الممثل وقد تجد أنك لاتتقرب من الخروج، ولكن تبدأ في الإبطاء قبل الوصول إلى الباب بالضبط كما تعطي إشارة لزميلك "الآن أوقفني الآن" ولذا فعندما تقف فهو وقوف فجائى كما لو كنت تتوقع وتستعد له .

أي من هذه التصرفات يمكن أن تكون الأنسب لإيقاف عملية الخروج؟ من الواضح إنه إذا كنت تثق بزميلك فى العمل فعليك الخروج مع اتهام كامل، وتاركاً الأمر كله لهم ليوقفوه وحتى إذا لم تُوقف فى الوقت المحدد يمكن أن تستمر فى السير، وتترك الأمر لهم لكي يعودوا بك إلى الوراء واثقاً من مهارتهم لكي يخلصوك من هذه، وبالطبع إذا كنت حيشماً تذهب فوق جرف فقد تضطر إلى التفكير مرة أخرى فى العلاج.

المميزات :- إن المهارة الكبيرة فى الوصول إلى تغير عاطفى هي إحدى المميزات مجموعة كبيرة من المشاعر ، فوائد متبادلة يمكن استخدامه بشكل فعال جداً لإرساء مشاعر الثقة، وحيشماً يستطيع الجمهور أن يرى السبب والنتيجة فهذه دعوة عظيمة للتعاطف، وهو مؤثر بشكل عظيم وغالباً ما يتيح الإبقاء الطويل للمشاعر ويمكن استخدامه مع الجماهير، وسهل لمساعدته تحريك التصرفات المكملة وهو فعال أيضاً فى تحريك الأساليب الأخرى، ويتجنب الحاجة إلى كل ما هو متكرر وتقليدي وبشكل خاص فهو دافع ممتاز حيث نحتاج إلى الرشاقة والتمثيل الزئبقي .

وربما ذلك يتطلب كلمة توضيح فأنت تؤدي المشهد مع ثلاثة آخرين وكل منهما عنده شعور مختلف تجاه الآخرين، ومتوقع أن تلتفتوا إلى بعضكم وتقولون شيء ما تلونه مشاعركم، وبسرعة تتحدثون إلى شخص ثانٍ وفي هذه المرة تتلون مشاعركم تجاهه وبعد ذلك ربما تعودون بسرعة إلى الأول ثم الثالث وفي كل مرة فإن مواقفكم من المتوقع أن تلون تصرفاتكم.

وإذا افترضنا أن العلاقات لا تُجدي في العمل بشكل كافٍ بالنسبة لك وأن كل تبادل رشيقي للكلمات يحتاج إلى إعداد فإن معظم الأساليب سوف يجعلك بطيئاً حيث إن معظمها قد تأخذ أي شيء في ثوانٍ قليلة إلى ساعات، أو حتي أيام لكي تُحرك بشكل مناسب أن علامة الممثل الزئبقي هي الفطنة الشديدة في التغيير في تصرف مجهز تماماً لآخر، والعائثر الموحد للجماهير يمكن أن يزودنا بذلك ويبعد أن نكون قد قررنا مجموعة من الصفات الشخصية لكل من الثلاثة فإن مجرد الالتفات لهم يميل نحو ربط ما تشعر نحوههم ويشرق ذلك الشعور في الحال .

لاحظ شخص حساس وهو يتأمل في وجوه حشد من الناس بينما عيناه تنتقل من واحد إلى الآخر يمكن أن نراه وهو يمر بتغيرات في الموقف، وفي أفضل الأحوال فإن التغيرات هي مشكالية وفي اللحظة التي تعتقد فيها بأن صفات معينة توجد في شخص آخر فأنت تغير مواقفك نحو هذه الصفات، وعندما تكون قد برمجت مواقفك نحو أناس معينين فإن التغيير يصبح زئبقياً .

المساويء . لا يساعد إذا كنت تصور شخصية معزولة عن العالم بطريقة ما ، وفي الحقيقة يمكن أن يكون مدمراً وقد يخلق مواقف بشكل معاكس يمكن أن تكون كاشفة أكثر من اللازم إذا لم يتم التعامل معها بحرص ، وبعض الممثلين ذوي الحساسية المفرطة قد لا يتسامحون معك أبداً لأنك قد جعلتهم يشعرون بأنهم لن يعرضوا أو تعاملت معهم عندما كان لديهم أمر تام لوظائفهم بدون تدخل مفترض منك .

وأيضاً فإن مزيج المشاعر قد ينتج عنه مؤثرات جانبية أو استجابات ثانوية قد تكون مضادة للإنتاج ، وهذا معادل مسرحي لتعبير زلة وهو أسلوب عملي يجب أن يكون منه عينات أو يجرب قبل أن يستطيع المرء حتى الاعتماد على ما يتوقعه في الضغط على كل زر .

ولابد من التأكيد على أنه بينما البعض يري التأثير الموحد للجماعة كشكل غامض في العمل الجماعي فإن تعريفنا يقوم على معاملة البعض للبعض بطرق محددة ، وليس ببساطة على التقاط المداخل ولكن توليد مشاعر محددة ومواقف محددة في كل فرد والافتراض دائماً أن المرء يستجيب بمثل ما يعامل به .

ويجب أن نتذكر أن الأسلوب الدافع يتعلق بإحداث تغييرات في المشاعر ، وأنا نستخدم هذا الأسلوب للحصول على مشاعر محدودة نتيجة للتكنيك .

بالنسبة للتأثير الموحد للجماعة فإن الوسائل التي نستخدمها لمعاملة زميلنا يمكن أن تكون أي شيء يمكن أن تؤدي تصرفات مختاره محدده ويمكن أن تبقى على مشاعر

معينه نحوه ويمكن أن نستخدم الشكل مثل تخطيه بينما نحمل صينية من المشروبات، أو النظر إليه ويمكن استخدام أي نوع من المعاملة طالما أن ما يخرج من الجهة الأخرى هي مشاعر نريد أن نراها تتولد فيه .

والنظر إلى هذا الأمر من وجهة نظر تصنيف الشخصية يمكننا من إدراك أن تصنيف الشخصية يستطيع إحداث التغيير في الحال كنتيجة للعلاقات المتناقضة، ولو هناك شخصان يعاملتك بطريقة مختلفة فإن ذلك سوف يولد فيك نوعان مختلفان من الاستجابة، وقد تتصرف مثل شخصين مختلفين في نفس المجرة مع شخصين آخرين وهذا التأثير بالتأكيد مألوف من خبرة الحياة اليومية .

ولا يمكن أن نقرر في تأكيد جازم ، علي أي وجه من الوجوه ، بأن التأثير الموحد هو أسلوب قوي . وفي الحقيقة أنه لسنوات كان هذا الأسلوب هو السلاح السري لما يسمى "نظام النجومية" ومن خلال التطوير الحارق والمناورات الأخرى يحدث أن شخصاً ما يتخذ موقعاً أعلى عمود بلاستيكي والبقية سواء كانوا جماهير أو مسرحيين يميلوا إلى تصديق ذلك إلي درجة الإجماع، وعندما نفعل ذلك نجدهم يتأثروا بمعاملتنا لدرجة أنهم يؤمنون بخصائصهم تقريباً ، مثل الإيمان بشهرتهم وهذا ليس تلميحاً بأن المهارة الفاتكة من نفسها قد لا تلي من الممثل المسرحي إلي درجة النجومية المستحدثة، وحتى هنا فإن احترامنا له قد يساعده في التغلب علي لحظات الشك التي ما يكون حتى

النجوم الحقيقيين معرضين لها علي سبيل المثال چودي جارلنر ولكن علي الرغم من أن النجوم الذين اكتسبوا نجوميتهم وشهرتهم من شباك التذاكر . ففي نهاية الأمر يعود الفضل إلى تأثير الجماعة الموحد .

ولذا لو كان بالإمكان أن يسطح نجم شخص واحد في عمل ما . فلماذا لا تكون الفرقة كلها نجوم ومرة أخرى إنه التأثير القديم الموحد للجماعة .

الفصل الثامن والعشرون

الحقيقة والأخلاص

ليس كل ما يحدث فى العرض المسرحي هو ادعاء إذ إننا أحياناً نتعامل مع الحقيقة، وبدلاً من اللجوء إلى بحث فلسفي عن معني الحقيقة ومن أجل الغرض المسرحي، يمكننا أن نقول بأنها أي شيء يمكنك فعلاً أن تحس به، أو أحسست به أو علي وشك أن تحس به مع درجة معقولة من التنبؤ .

وفي الحقيقة لقد جئتُ إلى خشبة المسرح من تلك الأجنحة ومن خلال الأحداث المؤقتة. وفي الحقيقة سوف أغامر من خلال ذلك الممر حتي أعود إلي حجرة الملابس هذه. هي خشبة المسرح الحقيقية وتلك أضواء حقيقية والجدار عبارة عن كنفاء حقيقية ممتدة علي إطارات خشبية حقيقية وملونه بألوان حقيقية، ويسندها مقابض حقيقية وسلك حقيقي يربط الجميع ببعض وتلك كنبه حقيقية وكراسي حقيقية وأكواب حقيقية والشاي شاي حقيقي والحمر الذي يملأ الكوب الحقيقي هو خمر اسكوتلندي .

إن الصداق الذي أعانيه حقيقي مثل الأصوات التي تخرج من معدتي الحقيقية وفي الجاف والجفاف في حلقي وذاكرتي الضعيفة التي تتعلق بالسطر الثالث في الخطاب الطويل. كل هؤلاء حقيقيين فعلاً ولكن بعد ذلك الكهرباء غير المرئية التي تسري في أسلاك تلك اللمبات وإذا احترق فيوز فإن المشهد والمشاعر يمكن أن تتغير، والناس على خشبة المسرح حقيقيون مثل ملابسهم والمكياج الخاص بهم ومعظم

الدعائم والسجائر التي سوف يدخنوها حقيقية والسم الذي يبتلعده أحدهم عبارة عن سكر بودرة حقيقي .

إن كل واحد من تلك العناصر الحقيقية يمكن أن يؤثر في والعناصر التي قد ذكرناها. قد جري التخطيط لها من أجل الواقع الحقيقي وقد ضمنت عن عمد حتى تؤثر في الكفاءة، والتوقع أو القابلية للتطبيق أو إمكانية إظهارها. إن الأحداث تقع ولكن مثل الفيوز المحترق ومعظم الأحداث حقيقية فهي لابد أيضاً أن تأتي ضمن قائمة الأشياء الحقيقية لدينا .

كيف لجعل الحقائق تعمل من أجلنا كموامل دافعة ؟

أولاً بأن نعد لها مكاناً وإذا عرفت أنه سوف يكون هناك روتيناً شديداً قد أشعر بعده بالتعب. فقد أجهز الأمر لأن يكون عندي كرسي هناك حتي اجلس عليه. ومع وجود هذه الحقيقة يمكنني الآن أن أشعر بالراحة واستعادة النشاط والسعادة. وبعض المثليين يرتبون الأمر من أجل سيجارة يدخنونها أو فنجاناً من الشاي يُقدم إليهم بناء علي تلميح استراتيجي عندما يعتقدون أن في استطاعتهم أن يحصلوا علي واحد .

ثانياً هناك وسيلة بسيطة للعثور على حقيقة مناسبة عند الاحتياج، وكما أن كل شيء في مدى دائرة تركيزنا حقيقي يمكننا أن نختار ما هو ملائم للربط، ولسبب ما لو حدث إنني قد استنفدت كل الأسباب لعبور مؤخرة المسرح عند تلميح معين، فيمكنني ببساطة أن أقوم بمسح أولى وسريع لاكتشاف ما يوجد هناك في مؤخرة المسرح (رف

للكتب؟، منضدة للهااتف؟، صور على الحائط؟) أليس جميلاً مراجعة ما قررته الأقسام الخاصة بالدعامات بما يجب وضعه هناك ولماذا؟ وأحياناً تكون هذه مداعبات خاصة بين الأقسام. وبعض من هذه الفقرات تعتبر فاحشة لدرجة أنه يجب عدم ذكرها هنا، وأحياناً يضع عامل الإسناد صورة لنفسه هناك، أو صورة لحماته أليس هذا يبدو مغريباً بشكل كافى لدرجة أنه فى فجوة بسيطة فى المشهد الذى يحدث أنه يتوافق مع تلمحي لعبور مؤخرة المسرح سوف يبدو أن الأمر يستحق اكتشافاً بريئاً ؟

وماذا عن الأحداث؟ إن كثيراً من العروض قد ظهرت بسبب حقيقة الأحداث، وأي انتكاسه مؤقتة للحوار عُرِف عنها أنها تجمع الممثلين مع بعضهم فى علاقات دافئة كما هو الحال عندما يساعد ممثل الآخر فى الخروج من ورطة والآخر يعترف فى امتنان بذلك لزميله، وبالمثل فإن الطريقة التى يتقاسم بها الممثلون الاعتراف بالجميل بأن دُعامة ما ليست فى مكانها، أو أن الباب ليس مثبتاً أو الشقة تهتز وهذه يمكن أن تشبه نسيماً دافئاً يأتى إلى الحجرة الباردة .

إن الوسائل التى عن طريقها يربط الفرد الأشياء بالحقيقة تنوع اعتماداً على ما إذا كان الجمهور قد يشاركك مرجعك أم لا . وهذا بدوره قد يعتمد على ما إذا كانت علاقتك مع الحقيقة يمكن أن تندمج فى وحدة الانتاج أم لا . ومن الواضح أن الجمهور يمكن أن يرى ويتكيف مع شخصيتك وأنت ترقى إلى مقعد مريح أو تشعل سيجارة أو

حتى تعبر مؤخرة المسرح لتتفحص الصور. ولكن الجمهور لابد الا يري مثلاً مسرحياً وهو ينقد مثلاً آخر من مشكلة عقلية فى الحوار وكذلك يجب ألا يعرف إلى أي مدى اعتمد علي سماع ساعة المدينة كعلامة مميزة في المشهد .

أحياناً نحدث الحقائق التى تتحدى مصادرنا مثلما يحدث عندما تنزل ستارة خلفية خطأ إلى وسط المشهد، أو عندما يكون عامل المسرح قد أخلف وعده فى فحص الأضواء العلوية. كيف يستغل المرء هذه الحقائق ؟ إن الافتراض لابد أن يكون ببساطة أن وجود الحقيقة لا يجعلها بالضرورة نافعة كمرجع والممثل المسرحى لابد أن يربط سريعاً بين :-

١- ما الشعور الذي يحتاجه ؟ وهل هناك حقيقة حوله تساعد في زيادة ذلك الشعور؟

٢- وإذا توفر لي حقيقة على غير المتوقع هل يمكن استخدامها من أجل : أ- خدمة مشاعري التى احتاج إليها في هذه اللحظة ب - إخفاء الحظ العاثر عن الجمهور من خلال تضمينه حتى أجعله يؤيد المسرحية أو يظهر فقط وكأنه بعيد بشكل بسيط عن الاتصال . ج- وفي حالة ما إذا كان الحظ العاثر واضحاً جداً بحيث لا يمكن إخفاؤه عن الجمهور نعترف بأن الضحك الحقيقي من الجمهور الحقيقي هو ملجأ أخير. وبعد ذلك يكونوا قد ضحكوا بلهافة ثم نعود بالجمهور الحقيقي إلى التظاهر علي خشبة المسرح.

لاحظ أنه فى رقم (٢ب) و(٢ج) فإن الهدف الأولي ليس هو استغلال الأحداث لمساعدتنا في تحريك ما نحتاج فعله ولكن إلي حد ما للإبقاء على المسرحية من أجل

الجمهور . ومن المحتمل أن ما ننتهي إلي فعله هو استخدام مشاعر إضافية أكثر مما نحتاجه وهي لن تضر المسرحية إلا بأقل القليل .

ويمكننا النظر إلي هذا كدافع مفروض ولا نحتاج فعلاً إليه ولكن حيث إن الجمهور يراه بالفعل فما معنى التظاهر بأننا لا نراه . يمكننا أن نجعل الخطأ يستمر حتي نبقى علي سير العرض وهذا ليس ثمنًا باهظًا يُرفع من أجل الإمكانية المتواصلة .

مزايا الحقيقة : مشاعر ذات ألوان عديدة تجلب حضوراً وجواً من الاسترخاء والانتقال السلس وعلاقات سهلة . وتساعدنا في تجنب التوتر الشديد وعادة ما يكون هذا أسلوب يعتمد عليه .

المساوي : ربما يكون من الصعب مزج هذا الأسلوب مع أساليب أكثر خيالية إلا إذا كان الممثل المسرحي عنده قدر كبير من النظام . وفي لحظة واحدة نضطر أن نعرف الحقيقة بأننا على خشبة المسرح وفي لحظة تالية نصدق أننا في زنزانه وبعد ذلك نعود إلى خشبة المسرح مرة أخرى ولم تكن قد تحركنا . ولن يكون كل واحد سعيداً بمزج الأساليب بهذا الشكل وخلاف ذلك ليس هناك مساويء كثيرة إذا قرر المرء أن وسيلة التعبير هي حيثما تكون الحقيقة نافعة . وبعض الأعمال الخيالية جداً لا تكون ظاهرياً موصلة حتى لأقل قدر من الحقيقة . وحيث إن معظم الأساليب الدافعة مفيدة فقط للحظة واحدة أو لمشهد في المرة الواحدة . والممثل لا يخضع المسرحية لإسلوب واحد فقط فإن الحقيقة هي إحدى الأساليب التي تساعد في إمداد الإنتاج بمحك للاستجابات

الإنسانية المحصنة وهذه يمكن أن تخلق إحساساً بالمصادقية في الإنتاج حيث إن الكثير يشبه في الغالب السلوك المبتور والمحرور بشكل أكثر من اللازم .

وفي احدي المسرحيات أتذكر أن المشهد الأخير للفصل الأول قد صُمم لأن يكون سريعاً ، ولكن المثلة لم تستطيع تجنب سحب المشهد وجعلت كل لحظة لها مغزاها ، ولم يترك الإخراج أي انطباع وفي نهاية البروفات كيف المخرج نفسه مع العمل ولكن في الليلة الافتتاحية عادت الحياه إلي المشهد وقد تم إنفاذ العرض بفضل المثلة الأولى التي اضطرت لأن تتحكم في الهجوم الشديد للإسهال نحو نهاية الفصل الأول .

وإذا كان هناك الكثير جداً من الفراء في الحقيقة فإن الإخلاص لم يكتشف ثراءه بعد وكلمة "ريا" قد تأخذنا بعيداً بسبب ارتباط الكلمة بالقروض البنكية ، أو التفاوض حول الرهن العقاري ولكن الاخلاص لا يشبه ذلك. إن الاخلاص هو حقيقة تسير بشكل خاطئ. أو نبدأ بحقيقة ونضيف أكلوبة صغيرة أو كبيرة ولكن عدم الصدق يعتبر ضروري. وفي الاخلاص فإننا نلوي المعني أو المفضي اي معني أو مغزي الحقيقة والأسلوب هو قطعة من كعكة لأي شخص يعاني من جنون العظمة ولا بد أن اعترف بأنه يحدث عند أول نداء لى .

دعنا نبدأ بمثال بسيط للمرونة الممكنة ومدى هذا الأسلوب . في منتصف المشهد من المقروض علي أن انفجر بالغضب ولكن البديهة تخبرني أن البناء المعتاد هو نوع من الشقة الليلة ربما قد اضطر لإضعاف أو إخماد غضبي. وفجأة فإن شخص ما خلف

الستار يمكن أن يُسمع وهو يمشي بتثاقل عبر خشبة المسرح وربما حقيقة ذلك الصوت في هذا الوقت لابد أن تكون كافية للغضب ولكن الخبرة تخبرني بأن هناك ظروف ممكنة كثيرة لتطف وتخفف ظروف ذلك الصوت، وعلي المرء ألا يصبح منزعجاً أكثر من اللازم ولكن افترض أن ذلك المشي المتثاقل أتي ليس من عامل المسرح ولكن من البديل الجاهز الذي يحب أن يأخذ دوره . وفوراً يسقط عني كل التسامح المتحضر والتفاهم وأفكر "يا ابن الحرام إنه لا يستطيع أن ينتظر ليحل محلي إنه يريد أن يراني وأنا أقوم بعرض سيء" وانتصرف غاضباً .

أو دعنا نحاول مشهداً مختلفاً لحظة بسيطة لابد أن أشعر بالقلق والعاطفة، ومرة أخرى فإن العصائر تنساب بشكل متناسب واحتاج للمساعدة، وفجأة تلك الخطوات المتثاقلة نفسها ولكن هذه المرة اختار في أن افكر "لا أحد في هذه الغرفة سوت يفعل أي شيء يزعجني لابد أن يكون هناك حدثاً وربما مدير المسرح العجوز يقع مغشياً عليه ويُسرع الناس لمساعدته" وهناك فرصة طيبة أن تنساب العصائر الصحيحة.

وتلك الخطوات يمكن أن تستخدم لتلوين أي موقف بشكل كافٍ . وفقط فإن رشاقة خيالنا هي التي تحد منا .

إن الإخلاص شيء فريد يمكن النظر إليه كحقيقة مع كما لو مرتبط به ولكن لأن الاخلاص شيء فريد في نوعه بما يكفي للتعرف عليه بشكل منفصل . إن كما لو هي مدى حرٌ وغير محدود في الأفق ويحد منها أساس الحقيقة أن كما لو تدعونا إلي فصل

الاتصال مع ما يحيط بنا ، وعادة يجبرنا الإخلاص على الارتباط وتستغل كما لو الجزء
المتعلق بالشيء وفرنيا بطبيعتنا أما الاخلاص فيستغل الجانب المتعلق بوهم جنون العظمة
عندنا .

إن ما نبنيه في حياتنا اليومية من خلال الأحداث والأشياء أو السلوك أو الناس
يعتبر مقنعاً جداً لأنفسنا ، وإذا شاهدنا شخص ما يتوقف عن المشي وينحني لأسفل
فنميل إلى الافتراض لماذا قد توقف وانحني لأسفل حتى قيل أن نرى ما قد وصل إليه
في انحنائه ، ونميل لفعل ذلك بطريقة قريبة جداً من مشاعرنا واحتياجاتنا في هذا
الوقت ، وإذا حدث أنني كنت مفلساً لمقد تكون نظرتي تعني أن هناك نقوداً على
الرصيف وإذا كنت مهتماً بمجلس مدينة ليس له شأن فيمكنني أيضاً أن أقول هناك شق
خطير بالمر . إننا نميل بإسقاط أفكارنا على شخص ما آخر أفكار تتوافق مع سلوكه
وكما شاهدنا فإن نفس السلوك يمكن أن يكون له متوافقات عديدة كل منها ممكنة .

وهناك لعبة أحياناً نلعبها وهي أن نجعل شخص ما يقف مثل المانيكان في ثاترينة
محل وتنخيل أن هناك بالوناً فوق رأسها كما يتضح في كرتون الصحيفة ونستدعي
الكلمات التي غلأ بها البالغون ، وبعضاً من الاقتراحات تكون مسلية جداً ويمكن أن
تلعب نفس اللعبة وأنت تمر بالقرينات التي بها أكثر من مانيكان وكل ما تُسقطه
كعنوان ويمكن أن نتأكد أنه شيء ما من أنفسنا عادة متصل بما هو سائد في ذلك
الوقت في عقلنا اللاواعي .

ومن الطرق الأخرى التي تساعدنا على إيجاد العناوين الاعتماد على احتياجاتنا المعروفة اللاواعية ومصدرنا فى إنجاز هذا هو تخيل أننا قد أعطينا بندقة بدون كسّارة كيف نصل إلى ما بداخل البندقة ؟ إذا كان هناك كسر في البندقة ربما نحاول فتحها بأظافرنا أو بالمطواة أو بأي شيء آخر وإن كنا لم نزل غير ناجحين فقد ننظر حولنا ونبحث عن ماذا يمكن أن يكسرها بدون سحقها والاكتشاف السريع للوسيلة المناسبة يُحدد مصدرنا .

وعندما نكون على خشبة المسرح ونكتشف أننا في حاجة للمساعدة في تحريك اللحظة فإن كل من الألية الواعية واللاواعية قد تصلح معنا. إن بحثنا الواعي عن مساعدة ما في أي تصنيف محتمل من أنواع المساعدة وعملية اللاوعي تساعد في وضع التفسير المحدد لما قد فعله وعادة ليس من الضروري أن نعثر على المرجع وبعد ذلك نتوقف ونقول الآن دعونا نرى ما هي كما لو التي سوف نفرضها عليه .

إن عملية الإخلاص كلها هي عملية فورية نسبياً وعامل المسرح الذي يمشي بتساقل محدثاً ضجة على خشبة المسرح الخلفية لم يكن الصوت الوحيد أو الشيء المرئي بالقرب مني، ولكن الباحث الواعي عن المصادر يُلقى نظرة فاحصة سريعة ويقول الآن هذا هو نوع المرجع الذي أستطيع أن أستغله بسهولة، لأن الشيء الوحيد الذي يجعلني أغضب هو الممثل البديل الذي يحدث ضوضاء ويُخرّب عرضي. وفي الحال يتعرف عليه وذلك السكير المصاب بجنون العظمة في الحانة يعرض العملية جيداً وإذا كان يبحث عن

مشاجرة فعلية فقط أن يُمسك بأي شخص ينظر في اتجاهه لكي يفسر النظرة البريئة في التحدي للمشاجرة وهذا عملية مشابهة تقوم بها لممارسة الإخلاص .

وقد نجد هذه الناحية في الإخلاص مفيدة خاصة في العمل مع شركاء لا يريدوا شيئاً ، ممثلين لا يستجيبوا كما تحتاج لهم لكي يبرروا خطوتك التالية والإجابة أن هناك دائماً شيء لا بد أن يُرى فيهم حتي لو كان تعبيراً جامداً .

والمشهد يدعوك لتسليط تلك الشخصية وأنت تبذل جهدك ولكن الشخصية تبقى متحجرة الوجه . عظيم لقد نجحت لأن تلك النظرة الجامدة تُثبت لك أنها مسلية لدرجة لا تريد أن تتحرك تعتقد بأنك حركتها ولو بدت حتي وأنها منسحبة ومتراجعة ومرة أخرى شيء عظيم لأنك تستطيع أن تراها تبحث عن قصتها المضحكة جداً لكي ترفعك لأن قصتك قد سلطها كثيراً ولا يهم ما تراه فيمكن أن تُنبهه لكي يُلَتمس متطلباتك .

المميزات : الانفتاح والتجديد والانشغال على مستويات متعددة والمدى العميق والعنف والاقتراب الشديد من المشاعر يمكن أن يمتزج مع أي أسلوب آخر. ونادراً ما يُغري بالانفصال عن الأشياء التي حولك. وهذا مفيد للتمثيل الزبقي والاسترخاء والسلطة .

المساوي : أحياناً ما يُعالج الممثلين عن طريق الإخلاص ويكتسبون عدم إمكانية التصديق ولذا فإن هذا الأسلوب لا بد أن يستخدم بعناية لتحاشي ذلك . على سبيل

المثال يمكنني أن أقرأ التسلية في وجه مثل جامد وهذا يعطيني القوة ويدفعني على المواظبة ولكن قد يري الجمهور فقط الوجه الجامد ويتساءل ماذا الذي يجعلني أتضيق إذا استمروت وبالرغم من حقيقة أن مواظبتنا القوية قد تُفري زميلنا الممثل للعودة للحياة فإن ذلك لا يحدث دائماً ولا بد أن نكون مستعدين لاستخدام تلك الاستجابات أساساً والتي يمكن للجمهور أن يقبلها كأشياء صالحة .

تدريبات : بالنسبة للحقيقة والإخلاص فهما غالباً لعبة واحدة ومشابهة لتلك المستخدمة في إعلاء خيالنا ويمكن أن نقوم بحل مشكلات نظرية مثل إعادة تحديد مكان شخص ما في الكتاب أو نترك أو استدعاء اهتمام شخص ما أو إرباك شخص ما . قم بهذه التصرفات بمساعدة أي أشياء تجدها في جيبك أو محفظتك أو ملابسك بمعنى اخترع تتابع متصل مستخدماً تلك الدُعامة بطريقة تساعد في حل المشكلات .

حاول أن تحل المشكلات بادئاً بالحقائق البعيدة عن الحلول الواضحة قدر الإمكان، على سبيل المثال كيف يمكنك أن تخرج قطعة من شجرة بمساعدة كتاب؟ البعض قد يقترح أن يقذفوا بالكتاب على القطعة والبعض الآخر قد يقترح إشعال النيران في الكتاب وعندما يصل رجال الإطفاء يمكن أن تطلب منهم استخدام السلم ماذا أيضاً يمكن أن تفكر فيه لانقاذ القطعة ؟

إن عمل الاسكتش والتلوين هو نوع من أنواع المساعدة الجيدة للوصل مع الحقائق . ارسم أو لوّن أي شيء يمكن أن تراه وكلما فحصت أشياء أكثر كلما كانت لها تأثير

أكبر عليك. وبعد ذلك انظر إلى هذه الأشياء وتبين أي منهم يمكن أن يُستخدم بجانب الأشياء الأكثر وضوحاً. إن سلة الفواكه الطازجة مملوءة بتلميحات وتضمنات جميلة والسلة الآن نفسها تحتوي على فاكهة ويمكن أن تستخدم في عمل السلطة. وهذا واضح جداً وتقديم مشروب لكلب ليس شيء خيالي. خذوا أثناء موسم بناء عش الغرب هذا أفضل وعاء لالتقاط حبات الفول السوداني كلعبة في حفلة غطاء لجذور الإنبات. فنج للإمساك بالعنكبوت الذي يجده في غرف المعيشة على الأرض قبل أن تضع تحته ورقة كرتون وتحدد مكانه هناك الكثير ما تستطيع فعله بالإناء.

قم بتأدية لعبة "أنا الجاسوس".

هناك لعبة تخيل فيها أن شخص ما مشهور قد مات وهناك شخص ما يرقد في التابوت. نفق في صف لنلق نظرة الوداع عليه ولكن قبل ذلك بلحظة تصل إلى التابوت وتُعطي دُعاة غريبة كهديّة فراق ولديك ثوان قليلة لتبرز في خطبة الوداع للجنّة ماذا تعطيه ولماذا.

إن بعض المشاهد المؤثرة والجميلة قد انتهت عندما أهدى إليّ رئيس الدولة أو رئيسة الوزراء أحمر شفاة أو علبة كبريت أو زوج من الأحذية أو ضمادة صحية أو مفاتيح أو أي شيء آخر يوجد في الجيب أو الكيس. ومثل هذه الشخصيات كهتلر أو مارلين مونرو أو لباريس ومُدرّسك في التمثيل يميلوا إليّ إضافة هذه الارتباطات لكي يحرقوا الصفحة المطبوعة. إنها لعبة حيث الطلاب قد يتصلوا بهذه الدُعامات إما كأشياء

حقيقية ينسبوا إليها وظائفهم الواضحة أو كإخلاص حيث تكون الوظائف مشوهة بشكل ملاتم مع ثني وكيّ في الخيال .

إن الحقيقة والإخلاص في أيدي الممارس الماهر يمكن أن يكون لهما مفعول واسع الطيف وأن يكونان قويا ويمكن استخدامها لرفض جدال هؤلاء الذين يعتقدون أن الإيمان بالموقف فقط والتشخيص سوف يعطى ما يُسمى بالنتائج الحقيقية . إن بعض العروض الجيدة جداً قد قدمت من خلال هؤلاء الذين لم يعتمدوا علي أي شيء تماماً أكثر من الحقيقة والإخلاص عندما كان واضحاً ما هو المتوقع لخلق الوهم الضروري . وبالنسبة لي والذي وظيفته المعتادة كانت في المسرحيات الموسيقية التي تستمر لفترة طويلة فإنني من وقت لآخر أنظر وراء هذين الأسلوبين .

الفصل التاسع والعشرون

البحث

عندما نجهز الدور كيف نقرر ما هي الصفات الشخصية التي لابد أن تُصاحب كل لحظة من لحظات السلوك؟ أحياناً يخترع الفرد ببساطة ويُفرض صفة وقد يتضح القرار من خلال المسرحية، أو من خلال رغبة وقد تكون حيلة جميلة يستطيع الممثل أن يفعلها بمهارة فائقة، أو شخص يقوم بدغدغة جمهور خاص ويكون محبوباً والنتيجة قد تمتزج ببعضها، أو تظهر كإجبارية مثلما يحدث عندما أقرر بطريقة اعتباطية إنني في هذه النقطة سوف أغني شيء ما، وأحياناً تحدث الصفات كنتيجة طبيعية مثلما الحال في تفجر الإحباط غير المتعمد والذي ينشأ من اصطدام التصرفات، وأحياناً يقع الحدث أثناء البروفة أو العرض والذي يوجد نتائج تؤدي بالمرحج بأن يقول "اتركه" ولكن المصدر المؤثر جداً في التفاصيل قد يكون نتيجة للبحث، وعندما يصور المرء شخصية حية أو تاريخية فإن البحث هو أكثر الطرق الطبيعية للمعلومات، والكتب والافلام والصور والرسم والمراجع والصحف والمقالات مع السلطات أو مع الاقارب والأصدقاء والمعارف لذلك الشخص أو مع الشخص الحقيقي .

وإذا اشتقت الشخصية من الأدب فإن المكتبة أو ربما المؤلف قد يمدنا ببعض الآراء الصائبة لاحظ كلمة "ربما". وكما قلنا فإن الكتاب ليس مسرحية أو فيلمًا. والتفسير الدرامي يمكن أن يبعد الشخصية وراء المعاني الأدبية وعلاوة على ذلك فإن كثير من

الناس الذين يقرأون نفس الكتاب قد يأتون بتفسيرات مختلفة للشخصية . هل تفسير المؤلف هو الكلمة الأخيرة ؟ إذا كانت الشخصية تنتمي إلى تفسير خاص فإن البحث يتضمن ذلك التفسير والتشخيص . على سبيل المثال فقد تتذكر أن مسرحية تأثير أشعة جاما على الإنسان في نباتات القمر بها شخصية تعاني من الصرع وليس فقط باقي الممثلين قد اكتسبوا مواقف نحو الشخصية المريضة بالصرع، ولكن المرأة التي تؤدي الدور قد استشارت أخصائي في الصرع في تفاصيل كثيرة، ودرست النواحي المختلفة لهذا المرض واستقرت على شكل معين للمرضى وقد زودت بروقات أظهرت فيها الأعراض المحددة للمرضى ولذا فقد صورت المشهد حيث الشخصية يتعابها نوبة صرع بشكل مؤثر جداً .

وإذا قررنا أن الشخصية مصابة بجنون العظمة ومدمنة كحوليات أو أي شيء آخر يمكننا مرة أخرى أن نستشير الخبراء . وقد يكون هناك صفات معينة واضحة ومتسقة بشكل يكفي لتشخيص سلوك الشخصية، وبالمثل بالنسبة لبعض الأعمال الخاصة والجنسيات والثقافات والمستويات التعليمية ... إلخ . حيث يمكن رؤية نماذج خاصة للسلوك كصفات .

وهذا كله يتصل بالمعنى العام بالعثور على صفات الشخصية والتي قد تكون جسمية أو صوتية أو عقلية أو تفضيلية، ولكن في النزاع على سبيل المثال فإن الناس في مهن معينة أو مستويات من التعليم قد يميلوا نحو المناقشة غير العاطفية وآخرون

قد يميلون إلى المشاكسة ولذا حيث إن هذا الفصل يتعلق بالبحث كأسلوب دافع فدعونا نترك الصفات الأخرى في تصنيف الشخصية بعيداً .

إن التطبيق الواضح جداً للبحث على العملية الدافعة يعتبر نوعاً من المساعدة لإظهار كيف أن الشخصية يتوقع منها أن تشعر في أي وقت في أي نقطة في النص. وقد يقترح البحث هنا أن الشخصية تستطيع الشعور بالتسلية وهناك تستطيع الشعور بالضيق وهنا تستطيع الشعور بالقهر وهناك بالغيرة إلخ. وبعد ذلك بتأدية كل لحظة فإن المرء يستطيع العودة إلى أساليب مناسبة لتوليد المشاعر عندما يكون هناك تلميحاً .

إن عملية البحث قد تؤدي بنا إلى التطابق الفعلي مع الشخصية ونتيجة لذلك فإن القيام بالدور سوف يكون هو العمل الهام وبالتالي فإنه في التمثيل سوف تكون عملية التطابق هي التي نحررنا عندما يكون هناك مدخلاً، أو ربما يعطينا بحثنا نظرة صائبة إلى المشاكل التي واجهتها الشخصية والآن في التمثيل ربما نقوى من إيماننا بالموقف أو كما لو أو مثلما بالضبط .

ومن الواضح أن البحث هو عامل مساعد ذو قيمة لتوظيف الأساليب الأخرى ولكن كيف يجد طريقة كأسلوب أولى على خشبة المسرح أثناء المشهد؟ يتم ذلك أولاً باللجوء إلى مغامرة البحث نفسه وعادة عندما نستجيب إلى تتابع المراجع على خشبة المسرح قد يكون البحث هو الذي ساعدنا على اختيار هذه المراجع، وفي هذه الحالة لا يؤثر فينا البحث كثيراً مثلما الحال بما قد وضعه لنا البحث والذي لابد أن نرتبط به .

ولكن ربما نجد أنفسنا نشعر بالحنين مرة ثانية إلى انطباعات معينة قد مررنا بها في أثناء إجرائنا للبحث. وقد نجد أنه من المفيد أن نغفل ذلك على خشبة المسرح على هيئة إحساس أو ذاكرة عاطفية. ولو بحثنا في بيئة معينة وقد حركنا جمالها أو قرأنا عن موزار وساليري ووجدنا أنفسنا متأثرين بعلاقاتهما فحينئذ إذا احتجنا مثلاً التجهيز لعاطفة فيمكننا التأمل للحظة الوقت التقريبي الذي قام فيه ساليري بتأدية عمل موزار، ونتمشي مع هذا العمل إذا كان ذلك هو كيفية تأثير العمل فينا أو نشعر حتي بالأسف من أجل ساليري إذا كان ذلك ما جعلنا البحث نشعر به وهذا يمكن أن ينجح حتي ولو أننا لا نصور موزار أو ساليري حتي لو أن المسرحية ليس لها علاقة بأي منهما وهذا يُشبه تذكر كتاب قد أثر فيك وأنت تقوم باستغلال هذا التذكر وبعد أن نكون قد مررنا بالتجربة يمكننا أن نفكر مرة ثانية فيها، وإذا كانت تلك العملية تُحركنا كما يتطلب المشهد حينئذ فإن البحث يعمل بطريقة مباشرة معنا أثناء المشهد وهذا يعتبر نسخة ضحلة من ذاكرة العاطفة أو الذاكرة العاطفية .

والطريقة الثانية تتمثل في المناسبة التي تلعب فيها امرأة دور عاهرة في السادسة عشرة من عمرها، والتي تزور بيت دعارة ليس لكي تعمل ولكن لتحصل على معلومات. وهذا ما يمكن أن نسميه "التحري الميداني" وقد ساعدتها النساء اللاتي كن يعملن هناك في إخبارها عن شكل الأشياء المتصلة بتصورها وقد شاهدت طابور الرجال

الواقفين عند الباب والطريقة التي كانوا يحيون بها عند الدخول وكيف كان يتصرف كل فرد عند مغادرتهم . ولم تكن هناك أي خسارة وكان وصفها أثر فني بسيط .

ثالثًا هناك ما قد نطلق عليه البحث التجريبي وهذا إجراء بخلاف الطريقة التي سبق ذكرها يتطلب بعض المخاطر الشخصية وقد يكون آمنًا للعمل لفترة، مثل من يجمع ناكهة أو البارمان إذا كنت تستعد لتصوير إحدى هذه المهن، وتسير القصة بأن يمثلين في مسرحية هي الواجهة المائتة اضطرروا أن ينتحلوا صفات أخرى لهم كجزء من نهيم. والجميع قد عاش ولكن تصور الممثل الذي يصبر على السباحة في المياه الملوثة بالتماسيح لأنه يريد أن يجهز نفسه لذلك النوع من الأفلام وقد انضم صديق إلي عصابة من أجل خلفية البحث في فيلم وبعد فترة قصيرة أبعاد نفسه كانت هناك عصابة تتشاجر حيث فقد أكثر من ستة أشخاص حياتهم .

إن البحث التجريبي هو إحدى الأساليب القليلة التي نستطيع أن نكتسب بها استجابات عاطفية جديدة وبالرغم من أن هناك مشاعر قليلة لا نمر بها مع نهاية سن المراهقة. وقد يكون من بين تلك المشاعر القليلة واحدًا أو اثنين يحتاجها الممثل لأداء دور خاص . إن الحب الناضج والمستول وبعض أشكال التجربة الجنسية والوعي بالموت القريب والحتمي هذه كلها قد تكون أرضية بالنسبة للممثل الشاب والسؤال الذي لا بد أن يُسال هو هل المعرفة التجريبية تستحق فعلاً البحث التجريبي؟

إن بعض أنواع الخبرات ، خاصة الطويلة ، ربما تغير من مشاعر المرء باستمرار

ويشكل مؤثر. وليس من غير المعتاد بالنسبة لشخص ما يدخن السجائر المخدرة والمخدرات والكحوليات في أن يقيض عليه والبعض يحضر جمعيات دينية ويتغير. وربما بعض أنواع التغيير يمكن أن تكون إلى الأحسن ولكن ذلك لابد ألا يغطي علي الحقيقة بأن انشغال المرء في خبرة ما من أجل توصيف شخصية واحدة أو عرض يُعرض الفرد إلى مخاطر تحمل تغير دائم .

ومازال الاستخدام المتكرر للبحث وقيمه بمدنا بفهم سليم عن أن استجابات معينة لابد أن تقع في المسرحية والخريطة تعد عامل مساعد لوسائل أخرى وأسلوب غني . وقليل من الممثلين الجادين لا يستخدموا نوعاً ما من البحث قبل القيام بمشروع كبير وأنت لاتستطيع أن تتجنب ذلك إلا إذا الدور قد كتب خصيصاً لك .

إن التدريبات والتمرينات عن الأنواع الثلاثة من البحث الذي ناقشناه لابد أن تكون واضحة بذاتها؟. خذ دوراً واقرب من مشاعر الشخصية من خلال أي مما ذكرناه سابقاً وباستخدام البحث التجريبي ابق على عينك مفتوحة على ما قد يحدث من تغيرات مفاجئة في الطقس . إن بعض الاكتشافات غير المتعمدة أدت إلي لحظات من العبقرية.

الفصل الثلاثون

الارتجال

"لهذا قلت له لا يمكنك أن تطردني من العمل إنني سوف أستقيل" "نعم وماذا قال"
لم "يقُل أي شيء عن الموضوع ولكن لا بهد أنك شاهدت وجهه لقد تورّد خجلاً ودارت
عيناه في أنحاء المكان و..."

من خلال المرح المكتوم في الصوت ومن خلال القوة ولون وجهه بينما كان يصف ذلك
الحدث لم يكن هناك شك في أن هذا الحدث قد وقع بالفعل، وكم كان مؤسفًا أنه اضطر
أن يترك وظيفته لكي يستطيع أن يؤدي هذا المشهد في المسرحية بمثل هذا الإقناع،
وعندما تحدث عن الرئيس لم يستجب فقط لكل صورة بشعور يتناسب معها ولكن كان
قادرًا على توزيع انتباهه على التواصل أكثر من إعادة التذكّر. وكانت الذاكرة متوقّدة
وكان عليه فقط أن يترك فينا انطباعًا مع تظاهره بالشجاعة في تحدي الرئيس وكل
شيء قاله بدا نقيًا لدرجة أن الطبيب النفسي الجيد لا يمكن أن يلاحظ ذلك .

وبالفعل لم يفقد وظيفته لقد كان الأمر كله أكلوبة ولكن كانت مقنعة لدرجة أننا قد
نحتج ولكن كان يبدو عليه أن لديه معرفة قوية بما يتحدث عنه، وبالفعل كانت لديه
تلك المعرفة عن ذلك الحدث والحديث ولكن ليس مع صاحب العمل ولكن مع ممثل زميل

وفى وقت سابق كان وجه إليه انتقاد لأنه بدا كما لو يكن فى الحقيقة يصف اى شيء ملموس. كان فقط يُعطي "قراءة إذاعية" يغلب عليها التلويح مع كل الإضافات الصحيحة فى مكانها ولكن ليس بها ألوان محددة تعطي مذاق خاص مع الأعمال المشار إليها، ولذا فقد ذهب إلي حد فقدان الوظيفة التى كان يعمل بها بين العروض أو هكذا نحن اعتقدنا، ولكن ذلك لم يحدث بدلاً من ذلك فقد كان هو وزميل له يرتجلان مشهداً والزميل الآخر كرئيس كان المشهد مختصر ولكن ليس مُعاداً وقد أدوا دوراً فيه ينادى الرئيس عليه لأنه لم يكن يظهر باستمرار على مكتبه، وكل الكلمات التى قالها الأخير وقالها لي الرئيس قد قالها، وكان رد فعل رئيسه هو رد فعل شريكه لقد سمع ونطق تلك الكلمات واستطاع أن يبلفها مع قدر من الصدق لانه سمع ونطق تلك الكلمات.

هذا نموذج لتطبيق الاحتمال الذي يمكن أن يؤدي كل الأشياء التي يستطيع الموقف الحقيقي تأديتها من خلال الدافع وبالإضافة إلى ذلك فهو آمن وغير مُكلف وقابل للتفسير ومرن وعند الضرورة يمكن تكراره، وبينما قد يكون البحث المشارك يتجنب المناطق الخطرة فإن الاحتمال عادة آمن مثل القيام بلعبة وعلاوة على ذلك فحيث إن الاحتمال يُحد منه فقط الخيال فليس هناك حدود لما قد يذهب إليه المرء بالنسبة للزمان أو المكان، ولا بالنسبة لمن أو لما قد يقابله وهذه ليست هي الحالة مع البحث المشارك وبالرغم من أن البحث الأكاديمي يمكن أن يزودنا بمعلومات مفصلة عن موقف في وقت آخر أو مكان آخر فلا يمكن أن يزودنا بخبرة حية ولكن يمكن أن يقوم بذلك الاحتمال .

إن أسلوب الارتجال هو تجميع المشاركين الضروريين ووصف الظروف المعطاة وتوزيع الشخصيات وبعد ذلك التفاعل وكل شخصية ربما أو ربما لا تتعهد بتأدية دور محدد، وبعد ذلك يستريحون حتي يتم الوصول إلى نتيجة مقبولة ولا تكتب أو تقول كل ما يقوله أو يفعله الفرد، ولكن ببساطة تقدم إطاراً من العمل وتترك الأسلوب يحدث وكم التخطيط المسبق سوف يعتمد على ما تبحث عنه لكي تكتشفه من الارتجال، وقد يُصمم الارتجال للحصول على نظرة صائبة في التصرفات والدوافع أو التكيفات. وفي هذا الفصل فإننا نقصر فحصنا على كشف المشاعر وإذا كنا نبحث عن نتائج أخرى فقد نعدل العملية إلى حد ما .

إن الارتجال هو مشهد أصلي يؤدي بطريقه عفوية وبدون إعداد ويمكن أن يقوم على:-

٨- نص المؤلف إذا كان هناك صعوبة في فهم كلمات المؤلف في البروفات فقد تتضح الأمور فيما يتصل بنية المؤلف إذا وضعت النص بكلماتك أنت ويمكن أن ترتجل سطوراً قليلة ، المشهد كله أو حتي المسرحية كلها. إن كثيراً من أعمال شكسبير قد عادت إلي الحياة عندما عوملت بهذا الشكل . إن إخراج العمل بكلماتك أنت الخاصة يسمح بإنسياب المشاعر المرتبطة بحرية أكثر وبعد ذلك بالطبع وبعد أن تكون قد فهمت يمكن أن نعود إلى كلمات المؤلف .

٩- الموقف المتوازي قد يصعب فهم موقف المؤلف وقد لا يتأكد الممثل المسرحي أو

يوافق علي ما يصبو إليه المؤلف . وشخص ما المخرج والذي يكون متأكداً يمكن أن يرتجل موقفاً يسير في نفس الاتجاه العام، مثل موقف المؤلف ولكنه يصبح أكثر سهولة بالنسبة للممثلين .

وإذا استخدمنا مثال ساخر بطريقة بسيطة فإن مجموعة من الصغار الذين يدرسون التاريخ المعاصر اضطروا إلي تمثيل نواحي المذبحة اليهودية، وقد مثلوا أدوار جنود يقتحمون المنازل ويأخذون الأباء والأمهات ويطلقون عليهم النار أمام أعين الأطفال، وبالرغم من أن هذا التصوير كان الغرض منه بث الرعب في الصغار فبوجه عام لم يحدث ذلك ربما لأنهم قد نشأوا وهم معتادين على مشاهد مماثلة من العنف على شاشة التلفزيون، لدرجة أنهم لم يستطيعوا أن يربطوا بين هذا الموقف والديهم أو ربما لأنهم لم يهتموا بالتخلص من والديهم بهذا الشكل .

ولذا فإن المشهد قد صور مرة أخرى وهذه المرة اقتحمت الشرطة المنزل وقد حملوا الكلاب والقطط الأليفة وأطلقوا عليها النار أمام أعين الأطفال وفي هذه المرة لم ينجح المشهد . وكانت هناك دموع وغضب من قبل كل الحاضرين والمفهوم الذي بدا أنه بعيداً بدأ الآن يأخذ معني لأنه وضع في شكل قادر على تجسيد الشخصية . إن الطريقة المتوازنة للارتجال يمكن أن تؤدي هذا الموقف .

٣- الأدوار أو المواقف المعاد ترتيبها : في إحدى المدارس الابتدائية كان هناك قدراً كبيراً من العداوة الكامنة نحو المدرسين خاصة عندما كانت تثار مشاكل تتعلق بالنظام

داخل المدرسة. وقد رتبنا الموقف الارتجالي بين المعلم والتلميذ حول موضوع النظام ولكنهم عكسوا الأدوار فالمعلم كان يصور دور التلميذ و التلميذ يصور دور المعلم .

وفي نهاية الموقف كان لدى التلميذ تقديرًا كبيرًا لوجهة نظر ومشاعر المعلم. وهكذا كان الحال بالنسبة للتلاميذ الآخرين الذين شاهدوا المشهد وما هو مثير بمشكل أكبر ربما أن المعلم قد تفهم سلوك الطلاب ويمكن للمرء أن يتأكد أنه عندما تثار مشاكل تتعلق بالنظام فإنه سيتم الاقترب منها بروعي لاحتياجات الشخص الآخر وأحاسيسه ووجهة نظره .

إن هذا النوع من الارتجال مفيد للممثلين الذين يميلون إلى التمثيل منفردين والذين لا يتصلون بالآخرين على خشبة المسرح أو الذين يفعلوا ذلك فقط وفقًا لمبدأ ماذا يمكنني أن أحصل عليه منك من أجل أغراضي؟ وعندما يتصل شخص ما بآخر فش ضوء السؤال ماذا تحتاج مني؟ أو ماذا يمكنني أن أفعله لك؟ فإن درجة من الحرارة أو العاطفة بل والمجازبية والحساسية يجري إدخالها على موقف الممثل الآخر والتي يمكن أن تؤدي إلي صلات وإقعية أكبر علي خشبة المسرح .

ومن التطبيقات المشابهة أن يعاد الموقف وليس الدور بمعنى آخر فإنك قد تغلب الأمور. فيحدث لك ما كان يحدث للآخر ما هو الشهور عند استقبال نهاية ما كنت تبشه للآخرين؟ ولو أن المشهد احتاج إلى عنصر من الاعتدال أو العاطفة فإن مثل هذا الارتجال قد يكون نافعًا. وفي مسرحية قوس قزح لفنيان فإن العنصري الجنوبي يتحول إلي شخص أسود اللون .

جهاز لموقف ارجمال تبقي فيه علي وصف الشخصية ولكن المواقف تُعكس. إن الاحتفاظ بوصفك للشخصية قد يجلب معه قيم أقرب إلي قيم الوطن ولهذا تكون أكثر تأثيراً من الناحية المسرحية . "لقد ضبط فريد في الفراش مع سكرتيرته" وقد نطيل التفكير في ذلك . ولكن ماذا يعني الأمر إذا كان هذا حدث معنا ؟ إن عائلتنا وجيراننا ومركزنا الاجتماعي كيف يتأثرون...؟

٤- الحفلة والصايع وكما قلنا في بداية هذا الفصل حيث استطاع الممثل أن يتحدث بإقناع عن فقدانه لوظيفته لأن الارجمال قد اعطاه خلفية ليتكلم عن ذلك الأمر ومهما اضطررنا إلى توصيله كحدث ماضي يمكن أن ينشط بتمثيله في الأول و بعد ذلك يأخذ مكانه في ذاكرتنا كعمل حقيقي حتي لو جهزنا العمل .

٥- الارجمال المتوقع وكما سبق يمكننا أن ننشط من خصائص ما نتوقعه في المستقبل وفي مشهد التجهيز للحفلة . الممثل عليه أن يؤدي الدور بنشاط يبين كيف يتطلع إليه، ويتخيله ولكن الطريقة التي يمثل بها الآن الممثل تقترح أو توحي بأن نشاطه يُدين بالكثير للحقيقة بأنه قد قمر لمدة ثلاثة أسابيع أكثر مما قد حكم به لمدة أطول. ولذا فإننا نؤدي مشهد الحفلة مع كل ما نستطيع أن يتمناه بأن يحدث وبعد ذلك نرجع للمسرحية ونجد مشهد التجهيز مملوماً أكثر بالحماس لأنه الآن لديه متعة خاصة كامنة في عقله ويمكن أن يتطلع إلي هذه الأشياء الخاصة وهو يرتدي الملابس استعداداً للحفلة.

وهذا النوع من الارتهال قد استخدم لإعطاء توجيهًا عمليًا للشباب الذين يتأملون فى الأعمال مثل موظف استقبال وصيدلي وممرض ومهندسين. إن عينات من الأحداث المتوقعة في هذه الوظائف يمكن تأديتها على المسرح من خلال هؤلاء الذين يفكرون فى الوظيفة وتعطيهم الفرصة لاستكشاف خبرة العمل للمستة من الأعمال في خلال ساعة .

٦- التجهيز العام للحالة المزاجية والنفسية يمكننا من أن نؤدي كما لو كنوع من الارتهال أثناء البروفات أو قبل العرض، وليس مجرد التفكير أو الحديث عنه وهذا الأسلوب يمكن أن يزيد من تأثير الاهداعات وهذا ينطبق بشكل خاص عندما تأتي إلي مشهد بالفعل مُحمل بشعور محدد ولو كان هناك وقتًا للتجهيز والإمكانيات والناس متوفران للارتهال يمكن أن تولد بالضغط المزاج الصحيح أو اللون الصحيح لبداية المشهد.

المزاي : بصفة عامة فإن الارتهال له كل المزاي التي تتفق مع الخبرات بدون العيوب التي تأتي من دفع ثمن لهذه الخبرات. وكثير من الأشياء التي يمكن أن نمر بها من خلال الارتهال لا يمكن في الغالب أن نمر بها في الحياة الحقيقية .

ومن المزاي الأخرى أن الارتهال يمكن أن يزودنا ويزود الفرقة كلها بمرجع مشترك. وتبدأ المسرحية بكل شخص وهو يتحدث عن خدمات الكنيسة التي أتى منها للتو حيث تنهض امرأة وتتهم الوزير بأنه أب لطفلها الذي لم يولد بعد وإذا كان الجميع قد شاهدوا ذلك كارتجال فإن لديهم شىء قوى يمكن أن يقارنوا به ملاحظاتهم .

يمكن للارتجال أن يُعامل كلعبة وبالطبع ليس كل ممثل مسرحي يوافق على خلط الألعاب بالعمل ويُقال أن ريتش هارُسن قد خرج من بروفة عندما كان يتم ارتجال موقف ما .

إن الانطباعات التي يتركها الارتجال في العقل الباطن للفرد تميل إلى الاستمرارية. بالضبط مثل البحث التجريبي ويمكن للارتجال أن ينتشكِل ويتلون ويمتزج مع الأساليب الأخرى ولكن لا يمكن محوه بسهولة. إن أنواع استجابات المشاعر التي يمكن أن يقدمها الارتجال يمكن أن تتراوح من المواقف الضحلة جداً إلى العواطف العميقة .

العيوب : إن بعض الممثلين المسرحيين يبدون حساسون نحو الارتجال وعندما يطلب منهم المشاركة ضمن الفريق فإنهم يخربون الخطوات ويجعلون المحاولة كلها عقيمة . وعلى سبيل المثال لو أننا نعد موقفًا مخططًا لكي يترك كل فرد كتيب ، وأحد المهرجين يؤديه بطريقة مضحكة فإن كل واحد يتوقف عن الضحك . وما هو أسوأ أن ذلك الارتباط سوف يميل إلى البقاء معنا وعندما نؤدي المشهد علي خشبة المسرح فإننا قد نتوقف حينئذ أيضاً .

ويصبح الأمر أكثر أهمية مع الارتجال مما مع الأساليب الأخرى في تصميمه لكي يساعد في مشاكل محددة وليس في استخدامه عشوائيًا فقط لمجرد التدريب . ولقد شاهدت فصولاً دراسية عديدة حيث كانت التدريبات العشوائية تفرض علي الطلاب المعرضين للسقوط وليس أى منهم لديه معرفة طفيفة بالفوائد المحددة التي تعود عليه من تلك التدريبات . وكان لدى المعلم كم من التدريبات التي تبدو مؤثرة حتى يعتقد

الطلاب أنهم يتألمون مقابل ما يدفعونه ما يعود عليهم فى صورة ساعة كلها نشاط .
وأحياناً ما ينغمس الممثلون فى تدريبات عشوائية قبل الهروقة أو العرض بتزجج فى
الحاجة إلى التسخين . ولكن فعل ذلك يشبه الوصول إلى أى دواء تأخذ أولاً من
الصيدلية .

ومن الناحية الفسيولوجية ، فإن أصابعنا لو احتاجت التقوية ، فإننا نلجأ إلى
تدريبات الأصابع . ومتسلق الجبال والذي ضعفه الوحيد يكمن فى أصابعه سوف
يستفيد قليلاً من ساعة يقضيها فى التدريب على ثني الركبة العميق . إن كل الارتحال
يمكن أن يمارس وهيفة ما . وتقوية ما هو بالفعل قوى وفى نفس الوقت إهمال ما
يحتاج إلى الاهتمام هو شىء يتسم بالحماقة والتبديد . ولكن عندما يستخدم الارتحال
بشكل حكيم فإنه يمكن أن يصبح وسيلة هادفة عامة وقوية .

الفصل الحادى والثلاثون

الدوافع الحسية

الإثارة الحسية ، الفنى الأباهى ، ذاكرة الحس والأسقاط الحسى

الإثارة الحسية : إن الحقيقة والإخلاص معتمدان على مؤثر ما موجود بالفعل وبعد ذلك فإن وظيفتنا الفكرية تقوم بدورها في تحريك المؤثر نحو رد فعل عاطفى .

والآن دعنا ننظر إلى بعض الأساليب حيث لا نجد فيها الوظيفة الفكرية مكاناً لها على الإطلاق . أو عندما تدخل فى العمل فقد تكون فقط لإرساء المثير حيثما يحتاج إليه . وعلى سبيل المثال فإن الوظيفة الفكرية يمكن أن ترتب كى يكون عندنا عزف موسيقى خلفى معين أثناء المشهد . وهذا يمكنه حينئذ أن يكون له تأثيره المباشر : وهنا تتولى الإثارة الحسية الأمر .

ومثل هذه الأساليب قليل للعمل بشكل أكثر سلاسة في اختصار التصرفات الانتقالية . وهى توظف أيضاً بسهولة كنوع من الاستعداد للمشهد . على سبيل المثال شم عطر ما قبل الاستمرار بالاعتماد أكثر على الارتباطات غير الواعية أو قواعد المتعة الغريزية أكثر من التفكير العقلى .

وأنتم تتذكرون أننا تعرفنا على سبع خواس على الأقل وكل حاسة يمكن أن تتأثر بمجموعة كبيرة من المثيرات . وكل مثير يمكن أن يعطى نتيجة مختلفة بالاعتماد على نوعيته أو شدته .

وعلى سبيل المثال فإن تكرار الصوت المستمر والذي ليس قويًا بما يكفي في التأثير في عقلنا الواعي يمكن أن يجعلنا غير مستريحين بدون تعرفنا على ما يسبب توترنا .
أرفع الصوت حتى يصبح مسموعًا وهنا قد يريحنا ، وأرفعه أكثر قليلًا وقد يضايقنا ثم أكثر وسوف يصيبنا بالهم أو يسبب لنا الجنون .

إن بعض الأصوات المعينة قد يكون لها تأثيرات متعددة فقد تهدأ من روعنا أو تثيرنا بشكل ما أو توحشنا ، وأحيانًا ما تفعل هذا لأنها تذكرنا بأحداث محددة حينما تكون هناك مشاعر مختلطة، مثل الأغنية التي سمعتها في أول مقابلة غرامية أو الأغنية التي انشدت في جنازة أبي وما شعرنا به في ذلك الوقت نشعر به مرة أخرى عندما نسمع الصوت . إنهم يعيدون أغنيات ولكن دعنا نترك هذا الصوت الذي يذكرنا بمناقشة ذاكرة العاطفة وبالنسبة للمثير الحسى دعنا نتأمل المثيرات التي لا تستحضر بشكل أتوماتيكي أسبابًا محددة .

ومن الواضح أننا نتكنا من أن نستكشف أكبر مجموعة من الاحتمالات واختبرنا ما يفعله أي إحساس بنا وهذا ليس أسلوبًا يمكن أن نتعلمه أو حتي كتالوج في يوم أو اثنان ولكن لابد من استكشافه وتحليله وتهذيبه عبر الزمان والوقت المناسبة للبدأ هو الآن .

استمع إليّ الموسيقي . مؤلفات مختلفة كل مؤلف موسيقي يؤدي من قبل فنان مختلف وكل قطعة موسيقية تُسمع بأصوات مختلفة . استمع إلى مرور السيارات وإلى

الطيور وإلى الرياح وإلى نداءات الشارع وإلى نداءات السوق وأعمال البناء والناس وهم يتحدثون ويغنون، واستمع إلي الأجهزة المنزلية واحتفظ بكراة تدون فيها بالضبط وبأقصى ما تستطيع كيف يؤثر كل صوت فيك .

ونفس الشيء ينطبق على استكشاف سلسلة كاملة من الأشياء التي يمكن رؤيتها وشمها ولسها .

ضع نفسك في أماكن مختلفة بجانب المباني الكثيرة والحقول المفتوحة في المتنزهات وفي معارض الفن وفي محلات بيع الاثاث والمكاتب والمنازل ... الخ . كيف يؤثر كل منها فيك . العب مع الوقت بطريقة أسرع للمحافظة على موعدهك لا تتأخر او اذهب مبكراً كيف تؤثر فيك كل من هذه التجارب ؟ .

إن الإحساس هو عملية قوية يمكن من خلالها الاقتراب من المشاعر ولا يمكننا البدء بكتابة قائمة للمثيرات الحسية العاطفية، واي شيء في حياتك يجعلك تعمل من خلال حواسك يمكن اعتباره على القائمة، وكما هناك من مثل هذه الإحساسات في كل دقيقة .

ومن خلال البصر فقط ما هي الحبرات التي نرى بها إذا مشينا من حجره إلى أخرى؟ تغير الضوء . الشعور بالرضي . الأطباق التي لم تفصل الليلة الماضية . ذبابة تطير من حولنا كيف دخلت من خلال الحواجز؟ عنكبوت في الركن وذبابة تتجه نحو بيت العنكبوت راقبها تقع في الفخ . تراب على الأرفف . الشعور بالذنب . لوحة منحازة على الحائط . ضيق . يريد الصباح الذي لم يفتح . عدم الصبر .

وبالطبع هناك الروائح العطور والتوابل والزهور ودوائح الجسم والبنزين والبيسره
واللحم المشوي والقائمة لم تنتهي . ويقول البعض إن ارتباط روائح الطعام الجميلة قد
تكون هي السبب في شعبية مطاعم الماسارح .

إن كل هذه التدريبات هي أساسًا وسائل لتعويد أنفسنا على الإحساس بالمشيرات
كيف يمكننا أن نحضر عرض مرعي خصبًا إلى المسرح؟ ولكن بتغير أنفسنا وجعلها
معتادة على الإحساسات يمكننا أن نحضر بعض الوسائل التي يمكن تطبيقها .

وفي العرض فإن مجموعة كبيرة من المشاعر يمكن أن تتوافر من البيئة الحسية التي
لجهازها لأنفسنا وحتى الملابس التي نرتديها ، ووزن القبعة والحزام والسيف كل هذه
الأشياء يمكن أن تُشير إحساسنا . ألسنا نستطيع أن نرتب لارتداء المواد المناسبة
للإحساس؟ حجرة الملابس النافثة . النسيم العليل على خشبة المسرح يمكن أن يؤثر
فينا والطريقة التي نزين بها حجرة ملابسنا واللون كلها يمكن أن تؤثر فينا حتى حجرة
الملابس يمكن أن نغير ونرتب الأشياء حتى تتناسب مع متطلباتنا العاطفية من أجل
العرض .

إن تفاصيل حجرة ملابسك يمكن أن تجهزك للمشاهد ولكن اختيارك للعطر يمكن أن
يؤثر فيك على خشبة المسرح والموسيقى في حجرة الملابس أو على خشبة المسرح يمكن أن
تساعدك ، وكثير من مشاهد الحب في تصوير الأفلام الصامته قد تم تأديتها بمصاحبة

كمان لا تظهره الكاميرا ومن من جيلي يستطيع أن ينسي مشاهدة تلك الأفلام بمصاحبة بيانو صغير؟

لاحظ كم هو مطمئن عند كثير من الممثلين أن يسكروا ببعض الدُعائم على خشبة المسرح فنجان . سيجارة . نظارة - قلم - محفظة . مندبل والقائمة لاتنتهي مرة أخرى. والقائمة كلها مشيرات حسية .

افعل كل ما تستطيعه لكي تضع نفسك في خبرات حسية جديدة . المس . استمع . انظر . تحرك . اخرج . اقرأ الشعر . انطلق مع الطبيعة . استمع للموسيقى . قابل الناس . اخرج في قارب مع آخر . عش الحياه بأكثر ما كنت من قبل وقد كانت ديم سبيل شورندايك خبيرة في ذلك الامر فقد جعلت نفسها تنفتح مع خبرات جديدة كل يوم في حياتها وعندما توفت في التسعين من عمرها كانت اصغر من كثيرين مما عرفنا في سنوات المراهقة .

إن العيوب الحقيقية الوحيدة للمشير الحسي تأتي من التعرض لمستويات خطيرة في الاضواء الساطعة أكثر من اللازم، التي يمكن أن تصيبنا بالعمى وفي الأوزان الثقيلة أكثر من اللازم يمكن أن تسحقنا والأشياء الساخنة أكثر من اللازم يمكن أن تحرقنا، والاصوات العالية أكثر من اللازم يمكن أن تصيبنا بالطرش ولكن إذا تم الأمر بشكل معقول فإن الاحساسات يمكن أن تضيف إلينا . وفعالية هذا الأسلوب يحد منها فقط مدى خبراتنا الواعية .

الفن الإباحي : إن الراحلة إيرثك أكمان وهي أحد أفضل المخرجين الموسيقيين في برودواي أحيانًا ما كانت ينضم إلى لعبة الخداع (انظر فصل ٣٤) وعندما نزلنا أنا والممثلة الأولى ، وقد تأبطت ذراعي ، إلي الأضواء الأمامية في شكل ثنائي ، أرسلت اليد اليسري لايثك بشكل سري صورة إباحية مختارة لنا بينما استمرت يدها اليمنى في العزف المعتاد وكانت تصر دائمًا أن هذا الامر يساعد علي شرح المشهد برومانسيه أكثر بالرغم من أنه غالبًا كان يريد أن يجعلنا نضحك .

ومع ذلك ويبدو السنين أصبح من الواضح أنه بينما في حالاتنا لم يكن الأمر أكثر من مزاح وفي أحوال أخرى كان يمكن أن يكون شكل آخر فإن الفن الإباحي هو أسلوب دافع يمكن أن يغير مشاعر الناس بوسائل لا تستطيع أن تفعلها الأساليب الأخرى، وأقرب أسلوب هو المشير الحسي أو ذاكرة الحس ولكن الفحص الدقيق لهذه الأشياء يؤكد أنها عتدان بشكل واضح وإذا جادلنا فإن هذا الأسلوب يضمن الجزء الخاص به .

وفي المشاهد التي يحتاج فيها المرء لأن يبدو شهوانيًا أو لكي يعبر عن غريزة العاطفة الحارة فإن الفن الإباحي يمكن أن يمدنا بالمشير المطلوب الذي لا يستطيع عمله الإلهام وكمن من المرات سمعنا القول في مشهد أو فيلم أو مسرحية "لقد بدا وكأنه يخلع عنها ملابسها بعينيه" أو هي تفعل معه ذلك وفي بعض المشاهد التليفزيونية يبدو أن هذا ما يحدث معظم الوقت .

ولكن لماذا نتضايق باللجوء إلي ما يعادل ذلك بالاستعارة بينما ببساطة تستطيع

ويشكل مباشر أن تخلع ملابس شريكك بعينك. عندئذ فإن معظم الممثلين المسرحيين ذوي الخبرة يمكنهم أن ينفروك أنه بالرغم من أن الجمهور يؤمن بالوهم بأن هذان الاثنان هما عاشقان تمامًا ، فإن الممثلين الفعليين ربما في الحقيقة يشعلان أحدهما الآخر مثل السجارة ويشربان فنجانًا من القهوة، وأحيانًا فإن الرجل والسيدة الأساسين نادرًا ما يستطيعوا أن يكونا متحضران مع بعضهم البعض خارج المسرح وهم يعملان قرب دار تكفي كل منهما ليروا ما وراء المكياج والحشو، ويكونا قادران على الشم واللمس وأحيانًا تذوق الإحساسات التي يمكن التمتع معها فقط بسبب وقت صرف الرواتب .

إن الكيمياء الشخصية المركبة والمثلي التي تربط بين الأشخاص هي حالة نرغب فيها أكثر مما نستطيع تحقيقها (انظر الفصل ٣٩) وقد يكون من المحتمل بالنسبة للعاشقين علي خشبة المسرح أن يكونوا في علاقات أخرى أو شاذين جنسيًا أو راهبين أو غير مكترئين ولكن لايد عليهم أن يخلقوا الوهم بأنهم ينفجرون بالشهوه .

وفي هذه الظروف فإن الفن الإباحي غالبًا ما ينجح ولكن ليس دائمًا بالطبع . والتعرض لهذا الفن يمكن أن يؤدي إلي مجموعة من الاستجابات التي تمتد ما بين الصدمة إلي الانحراف الجنائي التام أو بواسطة استجابات أخرى مثل القهقهة والانفصال الأكاديمي والاحراج والذنب ومشاعر عدم التوافق والأداء البارع وشدة الترفه. وأحيانًا الانسحاب الهادي. وهذا أسلوب يحتاج إلي الاختبار المسبق. إن الإثارة الجنسية بمعنى الفن الإباحي المؤدب ليست لها أي نتائج اجتماعية أو شخصية

عديدة لدرجة أننا بالكاد نستطيع أن نعمم فيما يختص بأى مؤشر يمكن الاعتماد عليه لإعطاء أى نتيجة .

إن بعض الممثلين يجدون من الصعب مخاطبة موضوع الإثارة الجنسية إما كقاعدة لنواقعهم الخاصة أو كموضوع للأداء العام. وقليل من الممثلين يتراجعون عن عروض العاطفة التى تتعدى حدود النظرة المشوقة أو فى الظروف غير العادية ، التنهات العميقة ويصرون على أن هذا هو المجتمع وهم قد عاشوا لعدة قرون قبل مجيء العروض المكشوفة للعلاقات الحميمة واليوم من الصعب أن نجد فيلم بدون مشهد حب واضح .

فى الحقيقة إن الإثارة الجنسية كانت جزء من المسرح منذ البداية وبالنسبة للكثيرين فى مجتمعنا فإن الإثارة الجنسية لها تقديرها فقط عندما تكون غير مكشوفة أو من خلال الاستمتاع، ولهذا فإنه فى قوانين السينما القليلة فإن الولد والبنت كانا يتبادلان القبلات وتخيو الأضواء أو يحذف ذلك الجزء حتى الصباح التالي أو أن القمر كان ضوء يدخل إلى النافذة لتظهر لنا بعض الألعاب النارية وهي تنفجر أو الأمواج وهي تتكسر على الشاطئ .

وفى الباليه وهو نوع من التسلية المحترمة اجتماعياً فإن الإثارة الجنسية العالية لها قوانينها وهذا يتضح فى ملابس الراقصين مثلما كان الحال مع الإغريق عند التعبير عن الإثارة الجنسية. وبالنسبة للراقصات فهم يرتدون التنورات الخاصة بهم وهي مثل التنورة التى ترفع كما لو كانت تمهيراً عن الجنس. وكثيراً من حركات الرقص قد يبدو

كنوع من الأعمال الجسمانية للمواقف التي توجد في "القاما سوترا" والأصل في الرقص كنوع من الشعائر العظيمة ربما لا يزال يشاهد بشكل مهذب كرقص الهاليه .

ومن خلال أي من الوسائل التي نستطيع بها أن نجعل الإثارة الجنسية مقبولة بشكل رسمى فإن الحقيقة تظل بأنها في الأساس إثارة ومجموعة الاستجابات التي إليها يجد الجمهور نفسه مثتثراً قد تكون عشوائية .

والممثلون المسرحيون من ناحية أخرى يحتاجون استجابات محددة وليست عشوائية وأسلوب الفن الإباحي يمكن أن يخلق استجابات محددة جداً على الرغم من أن الممثلين لابد أن يستكشفوا مسألة الاستجابة للمثير بأنفسهم .

المزايا : وعند وجود اختيار ناجح فإن النتيجة يمكن أن تكون مؤثرة تماماً وهذا الأسلوب يمكن مزجه بأساليب أخرى وتنظيمه على أساس الاستمرار ويمكن أن يُخدم بسهولة ولاى شيء قد يُصمم فهو يمكن أن يكون أسلوب الاختيار .

العيوب : إنه عادة مفيد لمجموعة قليلة من المشاعر وأيضاً ليس من السهل دائماً أن تقترب من صورة أو شكل المرجع وهو سهل بدرجة تكفى قبل المشهد ولكن أثناء المشهد فلا بد أن يكون الممثل بارعاً . ومشكلة أخرى وهي أن مواقف الآخرين في الفرقة بالنسبة لاستخدامك لهذا الأسلوب بطريقة ما قد تؤثر في أدائك وأدائهم أيضاً .

توضيح : إن الفن الإباحي يشير إلى الإثارة الجنسية المأخوذة من الكتابة والصور والأفلام ... إلخ إلى تصوير العلاقة الجنسية وليس العلاقة الجنسية الفعلية أو المباشرة

والتي يمكن أن تنتج أيضًا أن الزوجين المثلان اللذين يريدان أن يبدوان كعاشقين على خشبة المسرح بالاتعماس الحقيقي في مسرحية جنسية قبل أو أثناء المشهد يستخدمون أساليب الإثارة الحسية أو الحقيقية والإثارة يمكن أن تكون إلى حد ما مشابهة ولكن النتائج عادة مختلفة .

ذاكرة الحس : كيف يجلب المرء المرعى إلى المسرح؟ في ذاكراتك بالطبع وعندما تصبح منفتحًا بشكل متزايد ومدركًا بالمشير الحسى فإنك تكون مخزونًا من الذكريات الحسية ترجع إليها عند الحاجة وحتى تلك الخبرات التي مررت بها مرة واحدة فقط وفي هذا الفصل نبدأ في الرجوع إلى الذكريات .

إنك تبدأ بمحاولة تسمية المشير . عنكبوت على طرف ثوبك إذا كنت قد تأثرت بالعنكبوت فهو يترك أحاسيس معينة في ذاكرتك وهبًا قد يساعدك على تصويره في عقلك وإذا استطعت أن تتصوره حتي تفكر فيه وهو على طرف ثوبك فقد تستجيب طبقًا . لذلك أن صورة الذاكرة سوف تخلق في عقلك .

وإذا لم يستحضر الاسم أو التفكير الصورة دعنا نحاول رسمه أو احيائه (إحياء الصورة) بطريقة ما وقد نجد أن إشارة تقليد تساعد الصورة على التشكيل وإذا لم يجدى ذلك حاول مع صورة فوتوغرافية أو صورة زيتية أو قصة أو وصف أو أي شيء آخر يذكرك بذلك العنكبوت. هل بحاجة إلى مساعدة أكثر؟ ربما بدلاً من محاولة رؤية العنكبوت كله يمكن أن تقسمه إلى أجزاء دعنا نتصور فقط منطقة البطن . لامعة

وببضائفة قليل من الشعر وسوداء وبلا علامات والآن منطقة الزور بذلك الكبر وسوداء
أهضاً والرأس والاتياب التي لاتبدر ولكنها ضخمة بعد ذلك الأرجل الشمانية التي
تسلع وتنتهى بأقدام حاده ذو شعر .

وحتى إذا لم يجدى ذلك فإن الملجأ الأخير هو مقابلة العنكيوت مرة أخرى وتعرف
عليه بتفاصيل أكبر وإذا لم يكن هذا ممكناً وليس له تأثير عليك فمن المعقول أن تنسى
ذلك في الذاكرة الحسية .

إن هذا الأسلوب وأشكاله المختلفة ليس فى حقيقة كل فرد. أي أنه ليس فى متناول
كل فرد . بعض الناس يقاومون بشده الذكريات الحسية المرتبطة بالعواطف وبعض
مدارس التمثيل لاتستخدم علي حساب المهادي. ذاكرة الحس أو ما يتصل بها وهذه
المدارس تكون غالباً إما :

- ١- مدارس ترى ذاكرة الحس ببساطة كما لو . ٢- تحكم بأن الطريقة الوحيدة
للتمثيل هى بالتعرف على والإيمان بالموقف : ذاكرة الحس التي ينظر إليها كنوع من
التدخل الذى ليس له صلة . ٣- إنه يقترب جداً من ذاكرة العاطفة والتي نفسها قد
ينظر إليها كشيء محظور . ٤- إنه شيء أقرب إلى الطريقة البسيطة التي تمر بسرعة .
٥- ينظر إليه مثل النظرة إلى الإسقاط الحسي والذي يتطلب أن يكون الممثل غيباً
وعادلاً بشكل كافٍ وهناك أكثر من أساليب كافية متاحة لكى تكون قادراً على أن
تتمتع عن تلك التي لا تعمل معك أو إنك لاتريد أن تعمل معها ولكن قد تختار أن

تستكشف بنفسك عن ما إذا كان هذا الأسلوب مفيد لك وهناك العديد من الممثلين المسرحيين الذين لا يستغنوا عنه .

ويسبب بساطتها فإن ذاكرة الحس هي وسيلة نافعة لمزج المحتويات الدافعة بعناية وبشكل يمكن التنبؤ به وتقليل الارتباطات المعقدة أن تجلب معها مجموعة كاملة من الألوان مثل استدعاء قوس القزح عندما كل ما نحتاجه في هذه اللحظة هو لمة بسيطة بشكل خاص في اللون. هل نحن في حاجة إلى تردد؟ وانت مشمشر ربما تفعل ذلك ذاكرة التي .

إن البركة الصغيرة الكامنة يمكن أن تجلب عدداً من التأثيرات الجانبية التي قد لا تكون فقط شديدة ولكن مضللة .

إن ما ينجح مع ذاكرة الحس مع البعض قد يبدو غير مناسب تماماً للبعض الآخر وقد حدث أن إحدى الممثلات قد ضحكت عند توافر تلميح في كل عرض وذلك تصور مقلة العين وهي تخرج من تجويفها ولم نسأل أبداً عين من ولا كانت مثل هذه الصورة قادرة على إثارة حتى اهتمام في أغلبنا .

دعنا الآن ننظر إلى بعض الأجزاء التي يمكن استخدامها في تلقين ذاكرة الحس . في الحقيقة لقد استخدمنا مثل هذه الأجزاء عندما كنا نسهل من طريقتنا لاستدعاء احساس ما وكانت الكلمة هي "ملقن" . إن الكلمة في الحقيقة هي رسم أو كتابة تعبير اتقان على صفحة أو ترتيب في الصوت ولكن مغزاها قديم وليست فقط رمز لفكرة

ولكنها أيضاً قد تكون مثيرة للأحاسيس المرتبطة بالفكرة، وعندما نقول "لحم مشوي" على سبيل المثال فإننا لا نفكر في فكرة اللحم المشوي ولكن نفكر من ذكريات المنظر والرائحة والتذوق والوجبة الشهية وهكذا فإن التعبير "لحم مشوي" هو جزئياً ذاكرة حس مُلقن يذكّرنا بالإحساس .

تكمن ذاكرة حس جزئية أخرى في صورة الشيء إذا كان مرئياً أو رسماً ومُلقن آخر قد يكون في الإشارات أو المحاكاة مثل اللعب بأصابعك على ذراعك كالعنكبوت .

ولكن إحدي الرموز التي نلاحظ قليلاً لكنها بوضوح وأكثر نفعاً كمُلقن لمجدها في المسرح هي الدُعامات وبالطبع فإن الشاي الذي نشره على خشبة المسرح قد يكون حقيقياً طازجاً وحاراً وحيثما يكون حقيقياً نستطيع استخدام أسلوب الحقيقة لتحقيق متعتنا بالشرب وعندما لا يكون حقيقياً فإننا نستخدم ذاكرة الحس الجزئية .

وقد احتقرت إحدي الممثلات الموهوبة جداً تدريبات ذاكرة الحس ورفضت أن تؤديها في الفصل عندما تم الضغط عليها لتفعل ذلك ولكن ذات ليلة في مسرحية "أرفيس الهابط" عندما كان من المفروض أن تنزل بأكواب عديدة من الويسكي النظيف لاحظنا أنها كانت فعلاً سكبيرة بما عرفنا أنه كان ماء ملون وفي نهاية الفصل الأول كانت تترنح وعلى وشك أن تطيح بعامل الإسناد والذي حاول أن يقلل من مفعول الشراب ولكننا قد فحصنا للشراب ووجدنا فعلاً أنه ماء ملون. لقد كانت محملة لدرجة أن ذاكرة الحس نجحت تماماً معها ربما كانت علمت بالأمر ونجّرت على ألا تلعب به في الفصل وفي أي الأحوال لقد احتاجت فعلاً إلى عدة أكواب من القهوة أثناء الاستراحة .

وما زلت أتذكر هروقة للإنتاج الأسترالي في مسرحية جنوب الهامبشاير عندما يُسلم "بليس" بوكيه الورد الخاص باميلى إلى نيللي فورباش بعد أن غصبت إميلى وكان البوكيه عبارة عن صحيفة ملفوفة والتي "ليني ستون" كـ"بليس" تعاملت معها كما لو أنها كانت في الحقيقة بوكيه ذو قيمة وكان الانطباع قوياً لدرجة أن ماري لاروش أخذتها البهشة وانفجرت بالدموع .

إن بعض الممثلين المسرحيين يخافون من الدُّعَامَات والمخرجين المصانين بالسادية أحياناً ما يطلبون من هؤلاء الممثلين أن يفتحوا مشاهدهم فى أثناء ارتشاف فنجاناً من الشاي وحتى إذا لم تسمع الخشخشة من خلال المسرح فهناك احتمال بأن الممثلين قد يسيل لعابهم أو يحكمون على أنفسهم بالإذلال .

ولكن معظم الممثلين يرحبون بها وليس فقط باستطاعتهم أن يشغلوك أثناء فترات الصمت الطويلة وأنت تعرف تلك الفترات التي يكون فيها الممثل يتحدث ولكن بوسمهم أن يحركوا ذكريات الحس والتي تثير مجموعة كبيرة من المشاعر وإذا تم اختيار الدُّعَامَات بعناية فإن النتائج يمكن أن تضيف إلى المسرحية والشخصيات والعلاقات .

إن إحدى التدريبات الاجتماعية الجديدة لتنمية ذاكرة حس رفيعة هو طي فوطة صغيرة على شكل حزمة والتخلص منها لاعطائها من شخص إلى شخص مطلقاً عليها اسم مثل قطه . وإذا كان المتلقن سريعاً بشكل كافى فقد يلتقط الحزمة كما يلتقط قطه

أو يعاملها كقطعة بعد أن يسك بها وبعد ذلك يتخلص منها بإعطائها لشخص آخر مطلقاً عليها فائزة أو أي اسم آخر .

وهناك مشكلة خاصة بالعرض والتي يجب أن تُعطي اهتماماً خاصاً رغم أنها ستعالج في الأسلوب التالي أيضاً وهذه المشكلة تتعلق بالمنولوج وقريبه الحميم مناجاة النفس ووسيلة الإتيقان أو التلقين التي نستطيع استخدامها لمواجهة مشكلة صديقنا القديم التليفون .

في المسرح الإغريقي القديم عندما احتاج الجمهور إلى رؤية ماذا كانت الشخصية تفكر فيه أو إذا اضطر إلى أن يملأ بعض التفاصيل غير الواضحة فإن الجمهور يذكر أو إذا اضطر إلى أن يملأ بعض التفاصيل غير الواضحة، فإن الشخصية كانت تخاطب الجمهور مباشرة وفي الخطاب الشعري أو الأغنية تخبرهم بما يدور بعقلها في مونولوج، والمخاطرة بالطبع في الخطاب المباشر للجمهور تكمن في أنها قد تتحدث إليك مرة ثانية وفي مسرح اليزابيث في إنجلترا والذي كان قريباً من الواقعية فإن ادعاء الممثلين كان إننا نعرف أن الجمهور كان هناك ولذا بدلاً من التحدث إلي الجمهور فإن الممثل كان يتحدث بصوت عالٍ مع نفسه وفي مناجاة ولكن هذه الوسيلة أثبتت أنها غير ممكنة، وأيضاً دعوة لممثل بأن ينفخ في ذاته وبعد ذلك ومن خلال المراحل المختلفة في التاريخ المسرحي بما فيها فن تمزيك العرائس حيث كان المحرك يقسم نفسه إلى صوتين أو أكثر للشخصية فإن المؤلفين آخر الأمر كانوا يمدوا لنا بذات متغيره صديق أو شخص موثوق منه يمكن أن نتشارك الأفكار معه .

ولكن مع ضرورة اقتصاديات المسرح والضغوط الأخرى أيضاً وليس استخدام ممثل آخر لسماع ما يدور من العمل بالداخل فإن كُتّاب المسرحية بدأوا في الاعتماد على دعامة "الكسندر برهام بل" البسيطة وهي التليفون وبالتحدث إلي صديق في الطرف الآخر من الخط والذي لا يحتاج إلي مرتباً يمكن أن تُحضر الجمهور إلى ما هو مطلوب وتكشف أو تخفي أو تُلحح إلى أفكارك الخاصة وتجهز المشهد بما على وشك أن يحدث.

والمشكلة هي هنا واحدة قد قبلناها في المسرح : تصوير بغض المحادثات الهاتف "أهلاً، من آسف . هو . لا يعيش هنا بعد الآن" مع فترات من الصمت للإبحاء بأن الممثل قد سمع صوت آخر على الخط وقليل ما يسجل ما كان يقوله ويحتاج الشخص الآخر وقتاً للسماع وليس فقط الوقت ولكن طريقة الأشياء وفيما يتصل بشخصيتهم هل هو ذكر أم أنثى؟ متقف أم لا؟ كلام يتبع القواعد؟ ودوام ماذا؟ مضطرب عاطفياً أم ماذا؟ .

والآن إذا اضطررنا أن نخاطب ممثلاً آخر ليس موجوداً على خشبة المسرح فنحن مضطرين لأن نخص أنفسنا ليس فقط بهذه النواحي بشخصيته ولكن أيضاً النواحي البصرية والمكانية والتي لها علاقة بحاسة الشم إن امكن. وسوف نتعامل مع تلك المشكلة في العنوان التالي ولكن الهاتف يمكن أن يجعلنا خارج الموضوع ونحتاج فقط إلى تخيل الأصوات أو بشكل أكثر نتدرب على المحادثة مع شخص ما . وفي خلال

ذلك أثناء القيام بذلك نتذكر صوته وفي تجهيز محادثة الهاتف ومن الأفضل غالباً أن نكتبها وتدريب عليها مع شريك مستخدمين نفس الكلمات والصوت الذي يأتي إلينا كل مرة أن ذاكرة الحس والخبرة المتكررة سوف تبقى معك في العرض الفعلي .

وما هو مهم لأن نتذكره محادثات الهاتف وهي دائماً تقريباً حوارات وعلى الممثل أن يستمع وأيضاً يتكلم وبالمصادفة فإن بعض أفضل مشاهد المناجاة للنفس التي لاحظتها عملت في الحقيقة كحوارات بين جزئي الشخصية. وعند هذه النقطة في تاريخ المسرح عندما لا نهتم بفهم الحائظ الرابع التخيلي فإن مناجاة النفس يمكن أن تبدو ممكنة كحوار مع النفس مرة أخرى، وعندما صَوّر "ديرك چاكوبي" بذكاء نُسخته عن هاملت في سيدني في عام ١٩٨٠ فقد تقاسم "أكون أو لا أكون" مع ضميره ومن وقت لآخر كان يرجع إلى الجمهور كمستشارين له وأصدقاء أحب أن يتحدى فلسفتها. وفي مخيلتي أن تلك كانت الطريقة الأفضل التي بها تم تناول مخاطبة بطل الرواية الإغريقية للكورس . من يقول إن العجلة لم تصبح دائره كاملة ؟

الإسقاط الحسى : فى الأيام التى جمعنا فيها بين هذا الأسلوب والأسلوبين السابقين كان هذا الجمع بداية لأعظم إهماز لذاكرة الحس وكثير من الممثلين قد رفضوا كل جوانب الحس بسبب الصعوبات فى هذا المكون. والآن وبعد تصنيفها بشكل انفرادى فإننا لا ندرك فقط تفرداها ولكن نجعلها أيضاً ممكنة من أجل الرجوع إليها. ولأن فإنه يمكن استخدام المثير الحسى وذاكرة الحس بدون الاضطرار للتعامل مع الاسقاط الحسى حيث

إنه فى الحقيقة فإن هذه تعتبر فعالة وتسمية أخرى للإسقاط الحسى هى الهلوسة التى ترتبط جداً بالتشويش العقلى لدرجة أنه يصبح من غير جلدوى محاولة مناقشة الأمر مع بعض الممثلين وهؤلاء الممثلين لا يجدوا أى شىء يعيقهم عن البكاء أو انفجار الغضب لديهم أو العنف إذا كان هناك مبدخلاً ويبدو أنهم لا يروا أن مثل هذا السلوك قد يكون أحد أعراض الاضطراب العاطفى وكما أنه فى الممكن أن نحزن إذا كان هناك سبباً فلماذا لا يجب إلا نكون قادرين على أن نهلوس إذا كان هناك سبباً أيضاً . إن الشخص المضطرب نفسياً تظهر عليه نفس الوظائف التى توجد فى الشخص السوى . حالة من الاضطراب العقلى التى نسطها أكثر من اللازم وحالة من الاستياء التى تخرج فيها الوظائف السوية عن السيطرة .

ومنذ سنوات قليلة ظهرت فى مجلة علمية فقرة عن امرأة استطاعت أن تسقط الصور من الفراغ بينما أغلبنا عادة يرى الأشياء بعين العقل. استطاعت هى أن تراها أمامها كما لو أنها أسقطت على الشاشة وقد اختبرت واختبرت مرة أخرى باستخدام رسومات منقطة حيث تم دمج رسمين لصنع صورة واحدة. نعم وقد استطاعت المرأة ذلك وبت أنها سوية جداً وبعد ذلك اقترح التقرير أن الأمر لم يكن غير طبيعى وقد كان هناك بالتأكيد العديد من الناس الذين بوسعهم فعل نفس الشىء وحتى علماء النفس فقد كان لديهم تسمية لذلك النوع من الأشياء وهو التثخيل .

وهو نوع من الممارسة التى يستخدمها الممثلون لآلاف السنين بينما يظنون أسوياء تماماً. حسناً على الأقل فهم لا يذهبون خارج الأمر، وتجهزنى الخاصة مع الممثلين ذوى

الإلحاح لا تقترح أى علاج نفسى غير ضرورى بأن ينزل بهم ولو كان هناك أى شيء فهم يبدون أسوياء بشكل أكثر من عينة العامة. وربما ذلك لأنهم لابد أن يكونوا أسوياء بشكل أكبر لكى يتناولوا الإسقاطات الحسية بشكل مؤثر أو ربما أن العمل الذى يؤدونه يدرّب باستمرار ملكاتهم الحسية والعقلية والتخيلية والجسدية. وربما الأسلوب نفسه يصلح معهم وربما يمارسونه بدون فطنه عندما يتذكرون نصاً ويتخيلون الكلمات على صفحة مطبوعة وهمية أمامهم وقد تكون مررت بتجارب مشابهة هل استمعت إلى شخص ما يصف مطعمًا جديدًا اكتشفه؟ وعندما دخل فى التفاصيل ألم يحدث أنك استطعت أن تشم رائحة الطعام؟ أو قطعة موسيقية هل حدث وأنت تذكرت الأمر بتركيز لدرجة أنك استطعت بالفعل أن تسمع الموسيقى؟ هل حدث وأنت نظرت إلى ثوب وتحسسته على جسدك؟ إن كل تلك الأشياء عبارة عن هلوسة .

إن المحادثة التليفونية القابلة للتصديق يمكن القيام بها بتخيل صوت الشخص الآخر وهذا المستوى من الهلوسة السمعية يمكن أن يتم فى وقت قصير نسبيًا والجزء البصرى صعب قبوله فنحن نعلم كثيرًا على أعيننا (والرؤية هي تصديق) لدرجة أننا نتردد فى أن نضحك عليها .

وهذا أسلوب يمكن تعلمه وكل ما نحتاجه الإرادة والعزم وربما ثلاثين عامًا من التدريب ويمكننا التقاط النظرات والمعرفة السطحية فى خلال أسابيع قليلة ولكن أغلبنا سيحتاج وقتًا طويلاً لتنمية المهارة التى نستطيع الاعتماد عليها .

إن كثيراً من المبتدئين يضعفون بعد قليل من الوقت وقد تكون فكرة جيدة أن نعتمد على الأساليب الأخرى في أثناء القيام بدراسة طويلة لهذا الأسلوب، وربما أثناء السنوات الأولى قد تصادف بعض المناسبات التي يبدو فيها الإسقاط الحسي جديراً بالمحاولة. وقد لا ينجح ولكن إذا نجح فهو يعتبر مثل المال في البنك ولأن هذه المهارة ينظر إليها غالباً كعلامة خاصة للبراعة الفنية وإذا كان "ماكث" لديك يستطيع أن يرى خنجراً وإذا كانت السيدة "ماكث" لديك تستطيع أن ترى مكاناً ملعوناً وإذا كان "تيغى" لديك يستطيع أن يري الآله بوجوده بما يكفي لمحادثة قصيره فإن الراتب الذي تطلبه يصبح أكبر .

إن الطريقة الرئيسية لممارسة الإسقاط الحسى هي نفسها طريقة دراسة تذكر الأشياء التي تم مناقشتها في الفصل الحادى عشر. قم بالتركيز على الشيء بالتفاصيل. ضعه جانباً وانظر إذا كنت تستطيع أن تتذكره حيث كان من قبل وكل الملامح المرئية، والأصوات التي حدثت والرائحة والتناسب. وفى البداية يكون هناك نظرات ضعيفه فقط للتذكر الحسى وبعد ذلك تدريجياً فإن الانطباعات تزيد .

وفى البداية تمرن على خلفية محايدة فإن الخلفيات الدخيلة يمكن أن تزيد من صعوبة الأمر ويمرور الوقت فإن أى خلفية لا تحتاج أن تكون مشتتة. وبالرغم من إننى أذكر عرضاً ما كنت فيه حيث استخدمت الخلفية المظلمة للجسم الذى أسقط عليها الوجه

الذى تحدثت معه. وفي إحدى الليالي وبينما كنت أسأل سؤالاً بشكل خاص ظهرت فجأة فتحة مربعة فى جبين ذلك الوجه وعندما أفقت من الصدمة أدركت أن عامل الصالة فى البلكونة الأولى قد فتح الباب على الردهة والتي كانت بالضبط فى منتصف الحاجب وبعد ذلك وضعت الوجه بعناية فائقه فى مكانه .

المميزات : إن رد الفعل الذى يولده الشخص عادة فى التجربة الحقيقية يعتبر من هذه المزايا والاستعداد الرائع للعرض، وكذلك ترياق عظيم للعمل مع زملاء عملين أو التغلب على الملل الذى ينشأ بالمصادفة، أو يمكن استخدام هذا الأسلوب فى الإمساك بالذهابة (فى الفصل الواحد والخمسون) كما فى القصة المشكوك فى صحتها قصة تشالين العظيم التى شتت الجمهور وأبعدته عن غناء مقطع على خشبة المسرح عن طريق تخيل فأراً يمشى عند الأضواء التى فى المقدمة، وتذهب القصة إلى أنه قد شاهدوا ذلك جيداً لدرجة أن كثيراً من الجمهور نهض ليرى ما كان ينظر إليه .

العيوب : وحتى يستطيع المرء أن يستحضر فى الحال الأحاسيس المرغوبة فإن هناك اتجاهًا للاتسحاب من الاتصال مع الأشياء الحقيقية على خشبة المسرح وهذا يظهر كلاحظه من الانفصال، وبعض الممثلين المسرحيين يظهر عليهم الحرج الواضح عندما ينتقلون من حركة إلى أخرى خاصة عندما يبدلون الانتباه من الناس الحقيقيين إلى الوهم ثم إلى ما هو حقيقى مرة أخرى، وبعض الممثلين المسرحيين يطلقون صوتًا عاليًا عند الانتقال من ما هو حقيقى إلى ما هو غير حقيقى وخيالى كما يفعل الناس المبرمجين

على التمثيل تحت تأثير التعليمات بعد فترة من التنويم المغناطيسي. و لهذا السبب فإن البعض يعتقد أنه يمكن أن تكون هناك علاقة حميمة بين الهلوسة التي تنتج عن إرادة وبين الإيحاء أو التنويم المغناطيسي .

الفصل الثاني والثلاثون

ذاكرة العاطفة

من زمن غير بعيد ومقابلة صحفية نَقَسَ ممثل عظيم ومشهور عن كآبته في "تمثلي الطريقة" وبعد ذلك وصف طريقته المفضلة في أداء الدور وما قد وصفه بالتفاصيل كان ذاكرة العاطفة .

وغالبًا ما يُنظر إلى هذا الأسلوب كنقطة سباق لكثير من مدارس "الطريقة". ويتهم بشدة من قبل الآخرين ولكن يبقى هذا الأسلوب مهمًا جدًا كأسلوب دافع. ولكي نصفه ببساطة فهو يعتمد على ما تشعر به لتجربة معروفة سابقة في مكان ما في ماضيك الذي تعرف فيه حادثة عاطفية. وربما يمكن استعادتها وما كنت تشعر به في ذلك الوقت قد يُهرر الآن وبينما تكون النتيجة ذاكرة العاطفة فإن عملية جعلها تقع هي فعلاً ذاكرة الحس .

إن متغيرات معينة تؤثر في نتيجة ذاكرة العاطفة لابد أن نلاحظها :

الكبت : إذا تم كبت الحدث ستكون النتيجة الدرامية أفضل .

الانطباعية : كلما كان الحدث في بداية الحياة كلما كانت النتيجة أكثر عاطفية .

الخصوصية : إذا لم يتم الكشف عن الحدث أو مناقشته مطلقًا ، فإن الاستجابة تكون أكبر.

تذكر التفاصيل والعمق : كلما كان التذكر أعمق والتفاصيل أكبر كلما كانت الإستجابة أشد .

ها هو الأسلوب ابدأ بالاسترخاء لا تصل إلى المشاعر وبعد العثور على حدث بهدوء نتخيل الملامح المادية للبيئة التي وقع فيها الحدث خارج المنزل. هل كانت هناك أشجار أين؟ ما حجمها؟ ما لونها؟ ما نوعها ... أعشاب . أناس ماذا يفعلون ؟ . كيف كانوا يبدون وهكذا أو فى داخل المنزل الأثاث الضوء الآتى من النوافذ اللمبات السجاد ورق الحائط . السقف . الروائح . الأصوات درجة الحرارة الناس الأشياء وهكذا ..

وبعد ذلك كيف بدأ الحدث من قال أو فعل ماذا؟ كيف كانوا يبدون؟ وبعد ذلك من يفعل؟ ماذا؟ استمر حتى يتم المشهد كله فى ذاكرتك وتذكر ألا تصل إلى أي مشاعر فقط. اترك ما يحدث يحدث وكن أميناً وكلما استطعت تذكر التفاصيل حتى إلى درجة الانسقاط الخمسى كلما كنت أكثر تأكيداً من النتائج. وإذا كنت قد اخترت حدثاً ملائماً وتركت ذاكرتك الحسية تؤدي العمل فإنك ستكافأ بمحاطفة أو شعور قوى .

إن بعض الخبرات العاطفية المعينة تعمل بشكل أفضل من خبرات أخرى. المرتبطة بالخوف أو المرتبطة بالذنب أو الغضب أو تأنيب الضمير يمكن أن تكون موجوده فى الأعماق، وتحمل معها أشياء قوية ولكن على نفس المنوال يمكن أن تكون عميقة لدرجة يصعب معها تذكرها وليس بهد فإِنَّ الخبرات المرحه القديرة لاتبدو ناجحة جداً ولكن

الحديثة تنجح. وأكثر التطبيقات نفعاً وتكراراً في ذاكرة العاطفة تكمن في تذكر المشاعر الجادة والعميقة والقوية .

وفي المرة الأولى التي نرغب فيها بالاستعانة بمرجع غزير خاص فإن شعائر التذكر قد تستغرق من ثلاث إلى خمس دقائق ولكن بعد ذلك يمكننا أن نختصر ونُسرع من أداء الشعائر حتى إذا اضطررنا إلى استخدامها في الليل فهي تأخذ وقت أقل وتفاصيل أقل وبعد مدة قد نحتاج فقط إشارة معينة حتى نركب الموجة من ثلاث إلى خمس ثواني ، كلمه واحدة أو صورة واحدة .

وإذا تم حفظ مرجع ذاكرة العاطفة كشيء خاص فلم يتطرق إليه قد يكون ذلك جيداً لسنوات ولكن يمكن ان يضيع للأبد لو (١) يوضحها المرء وبعد ذلك يكون هناك نوع من ازالة العقد أو (٢) المشهد الذي يؤدي يعطى الممثل الفرصة للعمل على تثبيت الدور وحله وهذا قد أدى إلى أسلوب ذاكرة العاطفة الذي يستخدمه المعالجون النفسيون كوسيلة لمعالجة الجروح، المكبوتة والعميقة .

المزايا : هذه التجارب قادرة على إخراج العواطف القوية العميقة وحيث إن هذه العواطف قهيل إلى أن تبقى مع الممثل مدة طويلة فإنها تستخدم مرة أخرى في مواقف مختلفة ويمكن ان تمتزج مع أساليب أخرى غالباً لتقدم تريقاً على سبيل المثال لو كانت ذاكرة أحد الوالدين اللذين يقوموا بإذلالك تجعلك تبكى وفيما بعد بلحظة تحتاج للضحك ربما تضيف كما لو .

العيوب : وعندما تولد هذه العواطف فإنها تنساب وقد تحصل على أكثر مما تحتاج إليه ولأنها تنساب لا يمكن إبقائها متجمدة فيما بعد لأنها إما تكبت مرة أخرى أو تلون بشدة الوقت فيما بين الفترتين عندما أخرجتها وفيما بعد توقعتها أن تخرج إلى السطح. ولذا فليس هناك هدف في تجهيز ذاكرة العاطفة قبل المشهد وتوقع أن تكون قادراً على استخدامها عند الإشارة ، بخمس دقائق قبل المشهد وإذا كنت مضطراً مثلاً لأن تبدأ المشهد وانت سعيد بعد ذلك تتلقى أنباء سيئة وتنفجر بالدموع وماذا سيحدث أنه لمدة أربع دقائق وتسع وخمسين ثانية وبدلاً من أن تبدو نشطاً وسعيداً سوف تبدو كما لو أنك تجاهد دموعك وبعد ذلك في الدقيقة الخامسة قد تدرك أن معظم حزنك قد استهلك في المعركة.

ومن العيوب الأخرى أن هذه العواطف تبقى لمدة طويلة وإذا كان عندك مشهداً حزيناً وقصيراً والمشهد التالي سعيداً وإذا لم تستطع إيجاد الشريط المناسب فقد لا تكون قادراً على تحريك الحزن في الوقت المناسب. وهناك أيضاً مشكلة أن ذاكرة العاطفة قميل لأن تسحب الممثل من علاقاته مع الآخرين على خشبة المسرح. وإذا كان المشهد يستدعي ذلك فهذا جيداً ولكن إذا لم يكن كذلك فمن الصعب الاحتفاظ بالاتصال .

إنها سلاح فعال ربما يكون أقوى الأسلحة التي يتحكم فيها الممثل والبعض ينظرون إلى هذا الأسلوب كسلاح أخير مثل الضرب يُلجأ إليه كملاذ أخير وأنا أوافق على ذلك.

كيف يمكننا أن نجد هذه الحبرات المدفونة والتي نتطرق إليها لمضمونها العاطفي؟ إن تلك الحبرات العارضة هي سهلة التذكر والثقافات الكبيرة مدفونة تحت الأعماق وربما تأخذ من المريض الوقت كله غالباً سنوات من التحليل النفسى ومع ذلك وقبل أن نتطرق إلى هذه المحاولة الجديدة فربما نحاول هذه اللعبة الجماعية مثل الكاشف عن المنجم الأرضى .

كون حلقة هادئة ومريحة من الأشجار لكي تلعبوا لعبة ارتباط الكلمات فشخص ما يبدأ بكلمة قديمة ويعد ذلك الشخص الذى على اليسار ينطق بكلمة ترتبط بها ، أما الشخص الثالث فسرعان ما ينطق كلمة ترتبط بالكلمة الثانية، وهكذا يسير الأمر فى الحلقة وكل شخص يحاول أن ينطق بصوت عالٍ أى كلمات ما عدا الكلمة التى على يمينه وعاجلاً أم آجلاً فإن شخص ما سوف يتوقف ويكون غير قادر على التفكير فى كلمة .

اوقف الكلمة ولاحظ الكلمة التى هى بالضبط قبل السكوت "دما" أو أى كلمة أخرى ويعد ذلك ابدأ الجولة من جديد بادءاً بالشخص الذى توقف ويجرد ما يقول كلمة جديدة "اب" أو أى كلمة أخرى توقف مرة ثانية والآن أسأله لأن ينطق لنفسه ويجب ألا يكون لأى شخص آخر شأن بالكلمات التى سوف يستخدمها بشكل منطقي ليربط كلمة "دما" مع كلمة "اب" عادة سوف يقول "لا كلمة" هناك ولكن يعد ذلك ترسم الابتسامه على شفتيه فقد وجدت كلمة ونقول "احفر تحت تلك الكلمة وقد نجد خيرة جرحية مكتوبة دائماً هناك" وتلك الكلمة هى التى قد يستخدمها الممثل فى النهاية.

وتستمر اللعبة حتي ينكشف الكثير من المناجم الأرضية الشخصية وهناك أوقات أخرى خاصة عند ممارسة المثير المحسى عندما يكون هناك تجربة محددة مرتبطة وربما تقع لك خذ ملاحظات عنها حاول معها إذا كانت مفيدة ضمها فى الكتالوج الخاص بك عن الذكريات العاطفية.

ولابد أن نذكر أن المنتجين الذين يستدعون الجروح المكبوتة يستغلون نقص كامن فى الشخصية والبعض قد يقول "هل ترى أنه لابد عليك أن تكون مجنوناً بشكل قليل حتى تصبح ممثلاً " ولكن هذا الأسلوب لايمكن استخدامه كدليل قوى. إن استغلال ذاكرة العاطفة هي حالة أكثر من "إذا كان القرد يصصر علي التسلق علي ظهري فمن منا بدون قروء ؟ يمكننا على الأقل أن نجعله يعمل ليكسب طعامه".

الفصل الثالث والثلاثون

الإشارة النفسية

وقد استعرنا هذا التعبير من المعلم العظيم "مايكل شيكوف" والذي كان يقصد به شيء آخر . إن ما أشرنا إليه في هذا الكتاب كتصرفات تكميلية يمكن أن يغطي معظم ما وصفه. إن التكييفات المتعلقة بالنصوص الفرعية قد تعلق الباقي ونأمل أن يسامحنا شبحه .

ومنذ سنوات مضت أعلنت مدرسة معينة في علم النفس "بأننا لا نركض لأننا خائفون بل أننا خائفون لأننا نركض" وهناك خطأ كافي في هذه العبارة حيث إن هذه النظرية قد أبطلت منذ زمن طويل ولكن ربما لو أن علماء النفس هؤلاء كانوا قد اجتمعوا بشكل أقرب فإن بعض نظرياتهم ربما كانت لاتزال تستخدم .

وبوسعنا أن نوضح لأنفسنا أن الصراخ بسرعة وبصوت عالي يمكن أن يولد مشاعر وأن الخبط بأقدامنا علي الأرض ويثبات يمكن أن يولد مشاعر من الغضب وأن لكم المخدرة يمكن أن يجعلنا نشعر بأننا مشاكسين والشخص الهاديء تمامًا الذي يُطلب منه أن يهرب بسرعة سوف يتولد عنده ليس فقط مادة "الأدورنالين" أو "النورادرنالين" وهو الهرمون المسئول عن الخروج أو المواجهة .

وربما وضع هذه النظرية القديمة في الصورة أكثر قد يكون كالآتي "إننا نركض لأننا خائفون ولكن عملية الهروب تُحدث أيضًا الخوف". إن فكرتنا إن انه عندما نركض فإننا

نرفض الخبرات الأولى والذي قد تكون بسبب الخوف ويعد ذلك فإن اللاوعي يتذكر
ويفرز هرمونات أكثر في داخلنا حتي يُبقى على الفعل لدينا .

ولذا عندما نرتجل مباراة في المشاكسة أو المناوشة مع مدير المسرح لكي نولد
مشاكسة في المشهد الذي علي وشك أن نؤديه علي خشبة المسرح فإننا نستخدم الإشارة
النفسية وكن منتبهاً بأن الحديث الزائد لا يؤدي إلي ملاكمة شديدة فعلاً .

وهذا الأسلوب يركز علي التأثير المعبر الشديد للإشارات المعتادة أو العشوائية في
طفولتنا المبكرة . على سبيل المثال إذا مصصنا الإبهام الآن فإننا بشكل لا إرادى نذكر
أنفسنا بالوقت الذي كنا فيه نحس إبهامنا كتمبير عن اليأس لأن زجاجة الرضاعة
المطلوبة لم تكن متوفرة . حاول ذلك الآن وانظر ماذا يحدث من مشاعرك وليس من
أصبح إبهام لديك .

وبالطبع فإن فعل ذلك في هذا الوقت في حياتنا في وجود أصدقائنا يمكن أن يكون
مثيراً للسخرية ولذا حاول ذلك على انفراد ربما في حجرة ملابسك . تصرف كما لو كنت
طفل رضيع . ارقد علي ظهرك وقم في الهواء واضرب بإصابعك علي مختلف الأشياء
وضع اصبع الإبهام على المنضدة مع يدك او مع ملعقة . ابتسم واضحك في نفسك على
الناس وضع نفسك في ركن . هل أي من هذه تحدث أي شيء لمشاعرك ؟ خاصة عندما
تكون مصحوبة بأنشطة طفولية عنيفة مثل الصراخ والملاكمة فإنها سوف تثير بعض

العواطف ولكن إذا لم تكن فلا داعى للقلق فإن ما ينجع مع شخص ما قد لا ينجع مع آخر .

حاول وجرب مجموعة كاملة من السلوك المعتاد أو العشوائي المكتسب في حياتك المبكرة. التزم بالسلوك ولا تكثر للتصرفات أو السبب. إن الغرض كله هو ان تري ما يصلح معك ولذا إذا أصبحت اكتشافاً مفيداً في أي منها فدون ذلك عندك .

وبالنسبة للأداء المسرحى فبوجه عام لابد أن تشمل فى عملية التصغير قبل المشهد ونادراً ما تكون عندك الفرصة لتمص إصبع الإبهام على خشبة المسرح ومع ذلك عندما ننظر إلى بعض المثيرات الحسية التى تحركنا فقد نكتشف أن الكثير منها في الحقيقة إشارات طفولية مكتنبة قليلاً وأصبحت مقبولة اجتماعياً وهى تمجد طريقها على خشبة المسرح. إن إصبع الإبهام قد أفسح الطريق أمام السجارة ومص اللبن قد أفسح الطريق أمام ارتشاف الكوكتيل أو الشاي. وفى الحقيقة فإن كثير من الإشارات عند البالغين حتى أكثرها تعقيداً قد تكون شكلاً من أشكال السلوك الطفولى العاطفى ولذا فإن مجموعة كاملة من الإشارات النفسية يمكن أن تتحول إلى أداء مسرحى كعمل أو تكيفات أخرى .

وربما يعطينا هذا مدخلاً فيما يتعلق بالسبب في الأشكال التى تأخذ أسلوباً عالياً مثل المسرحيات الموسيقية والمسرحيات الإيمائية ولماذا تظل أكثر الأنواع شعبية فى المسرح. إن كثيراً من مثل هذه المسارح مثيرة للعواطف للتنمية الطفولية في فترة سابقة

علي نحو العقل والارتباطات تزيد من مثل هذه الاستجابات الأدائية والارتباطات هذه تجعلني أقول إنه عندما أسمع الموسيقى فإنني أعلق الحكم النقدي. إن الارتباطات سابقة علي التفكير وكذلك سابقة علي النقد والجمهور عادة يحكم وفقاً لعواطفه - أحبه أو لا أحبه ولكن قد لا يكون ناقدًا بالمفهوم العقلي التحليلي .

المزايا : إن الإشارات النفسية مفيدة للمشاعر الكامنة والتي تغطي المشاهد المطولة ويمكن أيضاً أن تمتزج بالوسائل الأخرى وفي شكل بدائي أو بشكل متكرر يمكن أن تقدم لنا طبقة أخرى من المشاعر التكميلية لما قد يُقدم .

وهي أيضاً تميل إلى اخراج نتائج متكاملة وإذا استدعيت الإشارة على سبيل المثال لتضيف خجلاً إلي مشهد فقد تحضر أيضاً معها مجموعة كاملة من المشاعر المرتبطة التي قد تبرر أنها مفيدة للمشهد أو قد تكون غير متصلة وسطحية أو حتى مضللة. إن المحاولة والخطأ هي الطريق لاكتشاف ذلك .

العيوب : التحريك المضطرب المذكور أعلاه وأيضاً اتجاه بسيط للاتسحاب من الاتصال عند استخدام إشارات معينة فهي دائماً متوفرة أثناء المشهد و ليست وسيلة عند كل شخص فبعض الناس لا يسمحوا لأنفسهم بالمحاولة بينما آخرون قد حاولوا ووجدوها عقيمة . حاول مع نفسك .

الفصل الرابع والثلاثون

- الأساليب الحفيرة -

- البيئة - الإيمان - الإخلاص - الرخصة - العذر

- الخداع - المماطلة - العدوى

قد لا تبدو المجموعات في هذا الفصل مثل الأساليب على الإطلاق. ألسنا نرجع إلى معظمها بالطبيعة؟ على الرغم من ذلك فإننا قد تعلمناها وهي لازالت أساليب (مهارات) وفي استطاعتنا أن نتعامل معها وحتى أن نحسنها عن عمد .

البيئة والإيمان : - وهنا لدينا اثنين من الأساليب اللاحرية المقدمة كهدية للشخص الكسول ولا تحتاج لأن تحث نفسك علي تنفيذها حيث إنهما متعلقين أكثر بحالة ذهنية معينة أكثر من تعلقها بإجراءات أو خطوات ومع هذا فهي إجراءات .

والآن نصف الأسلوب الأول وهو البيئة بأنه "تجنب تعزيز الشعور الذي أتيت به" بمعنى آخر ممارسة ترك هذا الشعور لحاله .

وافترض على سبيل المثال أنه في مشهدك الأول لابد أن تكون في حالة من الحماس والسعادة والجنون الزائد ... إلخ. ويحدث الآن وأنت قبل أن تغادر إلى المسرح أنك قد تلقيت مكالمة تليفونية تخبرك أنك قد كسبت مبلغاً كبيراً من اليانصيب ولا يمكن أن تكتف مشاعرك الحقيقية في هذه الحالة حتى ولو لل لحظة من أجل استعدادك للذهاب للمسرح كما لو أن ذلك قد نجح معك بشكل جيد الليلة الماضية ولست في حاجة إلي

أي شيء آخر. اترك الأمر كله وتجنب أي مؤثرات أخرى سوف تعيق من فرحتك .

وهذا الأسلوب وهو إبعاد كل التشويشات وأما كيف تقوم بذلك؟ فهذا يعتمد علي الظروف وعلى مصادرك ولكن الهدف هو تجنب التدخل فيما تشعر به إذا كان ما تشعر به مناسباً للمشهد وهو أسلوب يختبر الحكمة القديمة "قلب دأفي" وعقل بارد" ابق مع تفكيرك والأمر بسيط. شيء آخر ابق خبراتك لنفسك وإذا كنت ستشارك شخص ما فيها فهذا معناه عادة أنك تهددها .

ومن ناحية أخرى فإن الإيمان لا يدين بأي شيء للمصادفة فهو يستفيد من الخبرات التي اكتسبتها ليس فقط من خلال فترة البروفات وطول العرض في هذا الموسم ولكن من خلال خبراتك في الحياة ومهاراتك التي اكتسبتها خلال عملك .

وربما نصف الإيمان بأنه "انتلاف للارتباطات البديهية" والتفكير الأساسي وراء هذا هو "أنها سوف تكون على حق" وهو اعتقاد بأن كل أساليبك متصلة جداً لدرجة أنه مهما يُطلب سوف يجعلك مستعداً عند الإشارة وأنه ليس هناك أي مشكلة كبيرة أو غير متوقعة لا يمكن أن تجد لها بعض الحلول البسيطة والمناسبة. وهذا هو في الغالب ادعاء الممثل الذي يطلق على نفسه بدهي أو يلجأ إلى البديهة في عمله .

وهي طريقة رائعة لإغراء السُّلطة وإذا تعرفت علي مهاراتك وقدراتك الخاصة فإنه يمكنك استخدام هذا الأسلوب في توليد مجموعة بسيطة ولكن قوية من الاستجابات السُّلطة - الهجوم - الانفتاح مثل هذا النوع من الأشياء وعلي نفس المنوال فإن الإيمان

غير المؤسس أو الزائد يمثل هذه القدرة والقائم على الجهل أو الحماقة ، ربما قد يؤدي إلى التقليل من المتطلبات أو قد يؤدي إلي سقوط . وعندما تحدث الهزيمة للممثل المسرحي فإن النتيجة عادة هي الإعاقة وتفتت السلطة والعرض المسرحي .

إن الإيمان أسلوب نافع لتلك المواقف حيث يتطلب الأمر ممثل بديل وإذا كان هذا البديل قد قمرن وأدي بروقات وليس له سُمعه فإننا نستطيع أحياناً أن نشعر بتطور الموقف "إنها سوف تكون على حق" ولما لا ؟ إن فرحة وجود انهيار في الدور وإمكانية أن يكون هذا بداية لعملى وما يكون دافعاً و"أسوأ ما يمكن أن يحدث هو السقوط على وجهي . وفي هذه الحالة فإن مهمتي قد تكون الانتظار فترة أطول قليلاً" والآخرين كانوا يؤدون العرض لفترة وسوف يساعدوننى في اجتياز الوضع إذا حدث أى شيء ، ما ولذا فإنه لا شيء يحدث".

إن عملية البروقات المتقنة والتتابع المتكافئ للعروض يمكن أيضاً أن يساهم في دفع مواقف الإيمان وقد نجح بالأمس واليوم وقبل الأمس والأسبوع الماضى فلما لاينجح الليلة؟

المميزات : إن الإيمان عامل إغراء قوي في الشعور بالسلطة خاصة عندما تسانده المنافسة المهنية الفعلية وهو يساعدنا في توسيع دائرة التركيز بشكل سهل جداً ، وهو نوع من القدرة على مساعدة الآخرين على خشبة المسرح ، وإحساس كبير بالانفتاح وحتى القابلية للسقوط وهو عادة يولد الدفئ والسحر والاقناع وهو مفيد بشكل خاص عندما يكون الممثلون المسرحيون المحترفون في حالة عصبية زائدة لفقدان سمعتهم الكبيرة .

العيوب : وعندما يكون الإيمان قائماً على أساس ضعيف أو يُعالج بشكل سيء فإنه قد يشجع على الغرور والتكبر وعدم الاكتراث والأنانية والاحتقار ، وربما يجعلنا تلقائيين ونؤدى العروض بشكل أوتوماتيكى وهناك إمكانية تشتت المسرحية والتقليل من شأن عروض الآخرين إنه سلاح ذو حدين .

ويمكن الوصول إلى الإيمان كأسلوب دافع عن طريق التجربة ومن الناحية الفلسفية فإن التأثيرات التجريبية تعمل في وقتها الخاص وكلما عملت أكثر كلما كانت الخبرات الناتجة أكبر. ومن الناحية الفلسفية لابد أن نأخذ في اعتبارنا أن الأمور قد أتت من أجل ما سنقدمه له وأتينا قد اخترنا أو وقع الاختيار علينا من بين كثيرين للتعامل مع هذه المهمة. وأتينا قد أطلعنا على الأمر وتم إعدادنا واختبارنا حتى يكون عملنا مؤثراً وفعالاً تحت أي ظروف. وإننا لا يمكن أن نتحكم في كل الظروف ولكن في جميع الأحوال يمكننا أن نؤدى أفضل ما عندنا ويمكن أن نقبل بذلك في الظروف الصعبة وبأنه ربما نمترب بصراحة بأننا قد نُهزم ولكن لا نفقد ماء الوجه. إننا فنانون ولكن أيضاً بشر والجمهور أيضاً أقراننا يمكن أن يعترفوا بأن هناك حدود وراحا لابد ألا يتوقع من الإنسان العاقل أن يتماشى معها .

وهكذا ما الذي يمكن أن نخسره؟ هناك الكثير مما يمكن أن نتوقع الحصول عليه من خلال الإيمان وكلما اقتربنا من إخراج العمل بشكل أكثر ثقة كلما قلت المشاكل التي تتطلب التعايش الكبير .

الإخلاص والرخصة :- وهناك أسلوبان آخران فيهما شيء من السهولة النسبية دعنا نبدأ بمثال عن الأسلوب الأول كان يبدو التعب والإجهاد على عرض استمر طويلاً، فالممثلين كانوا يبدون شاحبون ومعنوياتهم منخفضة وقد خُذع الجمهور وبينما استعدت الفرقة لعرض صباحي أعلن مدير المسرح من خلال جهاز به مكبرات صوت بأن الستارة قد تتأخر قليلاً حيث هناك مشكلة في الحصول على الكراسي المتحركة على خشبة المسرح. وقد تتم بشيء ما يتعلق بمستشفى الأطفال وبالطبع فإن العرض الصباحي هذا كان ملهمًا جداً منذ الليلة الافتتاحية وانتظرت الفرقة وهي تتوقع من بعض الأطفال المعوقين أن يصعدوا إلى خشبة المسرح الخلفية وهم علي كراسيهم المتحركة حتى يلقوا نظرة، وتسنع لهم الفرصة بمقابلة الممثلين ولم يكن هناك أي من هؤلاء الأطفال وتلك الكراسي، ولكن تم تذكير الفرقة بكيفية العرض المسرحي الجيد المخلص وقد تمرنوا حتي لو لم يعطوه اسماً فقد تمرنوا على أسلوب الإخلاص بمعنى أنهم سوف يخرجون عرضاً لهؤلاء الأطفال لن ينسوه أبداً .

وهناك أحد زملائي المحترفين الأوائل وهو "روديون روديونف" والذي كان قد رقص مع فرقة بالولوا هذا الزميل قد علمنى الكثير من خلال التلميحات و الإشارات اللبقة التى أعطانى إياها من وقت لآخر. وكان لديه وسيلة واحدة مع ذلك جعلتنى اعتقد أنه شبه هارم بمعنى أنه كان يمارس التلصص على الجمهور وهو يصل. وفى أحد الأيام شرح بأنه سوف يجد وجهاً في الجمهور وسوف يرقص من أجلها وكان هذا أيضاً إخلاص وقد أبقى هذا الاخلاص عليه وجعله لايفتر فى مهنته حتى ولو كان الآخرون فى الفرقة يمحرون .

كيف غارس هذا الأسلوب؛ اعثر علي بعض الناس وعلي قضية يمكن أن تتنافس معهم فيها وإذا كانوا حاضرين أثناء العرض كان هذا افضل ولكن ليس هذا ضروري جداً ولكن بعد ذلك قدم مجهوداتك في العرض بلا أنانية ولا يحتاج الأمر أي بروفة أو تمرين أكثر من ذلك .

المميزات :- الدافء الدافع غير الظاهر من أجل تصرفات الشخص التكميلية على الجمهور ويعتبر الإخلاص ضروري إذا كان الممثل المسرحي ذو ضمير ويبحث عن الأمانة.

المعيوب :- هناك ميل نحو تحديد علاقة الجمهور بجزء صغير منه وهذا الأسلوب يكون جيداً إذا كانت موضوعات الإخلاص موزعة علي الجمهور أو أن يكون الموضوع هو الجمهور كله .

واحترس ألا تنزلق إلى الفخ الذي تلعب فيه بوضوح على الجمهور بدلاً من التمثيل من أجلهم . ومن الناحية النظرية فإن الهدف من الإخلاص ليس هو موضوع التصرف كمرجع للدافع ولكن في كل التمثيل فإن الجمهور يصبح هدفًا للتصرف التكميلي وهنا نتذكر ملاحظة المبدأ عندما يكون ممكناً فإن موضوع تصرفك يصبح هو المحرك الدافع الرئيسى، ولذا فإن الجمهور كان دائماً سبباً في فعل ما نقوم به على خشبة المسرح وهذا لتصرف ثانوي يؤكد على أنه قد تم السيطرة عليه ومع الأسلوب الدافع للإخلاص

يصبح الجمهور أكثر أهمية كهدف ومرجع وهذا لكي تبقى العرض بعيداً عن تأرجح تأكيدها عن أحداث خشبة المسرح فإننا مضطرون إلى العمل بقوة أكثر قليلاً على خشبة المسرح، وهذا سوف يَبقي علي التوازن. بمعنى آخر لو أعطينا الجمهور اهتماماً أكثر فمن الأفضل أن نفعل على الأقل ذلك مع زملائنا الممثلين وهكذا فإننا نحصل على عرض حيوي ومخلص طوال العام .

والأسلوب الثاني هو الرخصة ليس مخصصاً بشكل كبير للتغلب على الملل الوظيفي مثل التحفظ الوظيفي .

وفي بعض الأحيان في عملنا وغالباً من البداية فإننا نتوقف ونسأل لماذا؟ لماذا أعتقد أنني لذي الحق في أن أعظ أو أحرب مثلاً للناس الذين بلا شك أكثر حكمة وخبرة ونضجاً من نفسي؟ كيف يمكنني ان أرتكب سلوك ضد المجتمع على خشبة المسرح من غير التعرض لمواقب عندما يقبض علي آخرون بسبب فعلهم بعض نفس الأشياء حتي بشكل منفرد؟ لماذا صورتي في الصحف مع قصص ملفقة بينما هناك قضايا أخرى تستحق الاهتمام؟ ولماذا ذلك الغزو لحياتي الخاصة؟ وعندما اعمل على خشبة المسرح فببساطة لماذا لا أواجه شركائي بشكل طبيعي بدلاً من التحدث إليهم من خلال الجمهور ومن زاوية؟ ومهما كان الشيء الذي جعل مني "هيمًا" مع رحلات الطائرة المجانية وطلب الناس للتأجير الخاص بي .

إن التأثير المتراكم لكل هذه الأشياء وأسئلة أخرى مشككة في الذات يميل إلي

التقليل من سلطاتنا علي خشبة المسرح وأحياناً ما يُغري الممثلون المسرحيون الأذكاء والحساسون بالاعتذار عن كونهم جزء من هذا الزيف. وذات مرة كان لدى ابزدين كتاب عن إفلام الكرتون عنوانه **ماذا أفعل هنا** وقد سأل نفس السؤال كثير من المسرحيين وعندما نفعل فإن مثل هذا السؤال يميل إلي التقليل من شأننا ويضعف عملنا .

وأحد الترياقات الموجودة هو أن نذكر أنفسنا بعقد اجتماع خاص جداً لقد رخص لنا بأن نقدم بضاعة جيدة في مقابل مكافأة معينة وجزء مما نقدم يتضمن تسليم أجزاء كثيرة من الحقوق الطبيعية والالتزامات بما فيها بعض خصوصيتنا. لقد ورثنا عباءة محكمة **چستر** ونقول رخصتنا إننا متمسكون بالظروف تقريباً .

وحتي هذا اليوم تبقي الرخصة تخيل عقلي وماذا يمكن أن يكون الأمر إذا كنا في الحقيقة لم نستطع أن نمثل إذا لم تصدر لنا الحكومة تصريح فعلى ؟ وأقرب شيء في التمسك بهذه الظروف والأحوال هو أن نتاهل لبطاقة الإخاء بين الممثلين أو ربما قد يكون النظام السوفيتي في التعرف علي هؤلاء الذين فقط قد تخرجوا من مدارس التمثيل المعترف بها ومن ناحية أخرى يحب أن نتذكر بأنه إذا خالفت محكمة **چستر** فإن هناك خطر بأن عقد الممثل وهو نفسه يمكن أن ينتهي .

ومع ذلك وحتي الآن في أغلب الدول يظل هناك عقد متضمن فيه تسامح أكثر عندما بشيء ما من الحظ أو القوة في الجهد الزائد يصيح المرء معترفاً به كممثل مسرحي محترف وهكذا فإن نواحي عديدة من السلوك قد ننظر إليها كأشياء خارجة

عن موضوع البحث لا يسمح لها فقط ولكن مطلوبة منا ومطلوب منا أيضاً أن نؤدبها بدون أن نتراجع وهكذا كما قال ذات مرة "جون كاسون" ارتدى الأنف الأحمر واخرج إلى هناك".

العلر والمحاولة :- من نعرف أنه لم يصبه برد أو التهاب في الحنجرة أو التواء في مفصل القدم أو إنحناء في الظهر قبل الليلة الافتتاحية؟ أو من لم يتشاجر مع زوجته؟ أو من لم يعاني من ألم الأسنان؟ من لا يحتاج إلى عذر؟

إن نفسيتنا تجهز لمعظمنا بعض من البراميج المتعلقة بالفشل حتي لا يري ما يحدث من خطأ علي أنه نتيجة لعدم كفاءتنا. إننا قادرون ويمكننا أن نؤدي ذلك العرض حتي الآنين تماماً وهذا فقط لأنه "كما تري" بينما كنت عائداً للمنزل متأخراً تعشرت في خرطوم المياه الخاص بالحديقة ولذا فهو الذي يقع عليه اللوم إذا تقاعست عن صلي. ويبدو أنه لدينا غريزة تخص نفسها بتأثيرنا. كم نحن جيدين في الأشياء التي نتمهد بها وبعض الناس غالباً لا يتمهد بشيء. ولذا فإنهم لا يقلقون فيما يتعلق بكيفية أدائهم وإذا لم يحاولوا فلا يستطيعوا الفشل ويبرهنون لأنفسهم ما يخشون منه ولكن هؤلاء منا الذين يحاولون أقل شيء في الحقيقة هم يضعون أنفسهم في المواجهة. لقد تمرنت ووجهت ونلت المساعدة والتشجيع وتقدمت وتلقيت كل شيء يجعلني ناجحاً. إن كل شيء جاهز للنجاح وماذا لو بالرغم من جهودى المخلصة فشلت؟

ولذا فإننا نقدم بعض العذر لكي نُلطف خيبة الأمل الممكنة وبعض المشايين المسرحيين عن عمد يستعدون لبعض العذر المتحكم فيه. والاعتذار الذي من هذا النوع

أفضل من السقوط علي مجموعة متراصلة من درجات السلم. والأعذار المتحكم فيها تتضمن وظائف أخرى أو مشروعات أثناء البروفة ولذا فإن المرء ليس لديه الوقت الكافي ليتعلم المحادثة أو اللهجة. أو لقد انتقلنا إلى منزل آخر أثناء فترة البروفة أو زيارات مطولة للأصدقاء المرضى والمناقشات مع المنتج أو المخرج. أو أن القائمة لا تنتهى .

وعلى الأقل فإنه شيء مفيد أن نتعرف على العذر كشيء مؤثر علي مشاعر الثقة وأيضاً في ممارسته ويمكن للمرء أن يحتفل باللحظة التي يقع فيها عذر تلقائي وحينئذ يمكن أن يقول: "وهو كذلك يمكنني الاسترخاء الآن. إنني مؤمن بما ينقذ ما وجهي في هذه الحالة" ووجود مثل هذه الثقة "في مثل هذه الحالة" نادراً ما يحدث .

والممثل المسرحي المستعد جيداً يُسلم معظم بضاعته وهو في البروفة ويستطيع المرء أن يتوقع بشكل معقول أن كل شيء قد جهز ليحدث يأتي الآن مع بعضه في حشد سعيد من التأثيرات ولا داعي للأعذار ولكن شيء ما في الممثل بالضرورة لا يراه بهذه الطريقة. إن العقل المفكر ربما ولكن الغرائز لها أسبابها الخاصة. وإذا كنت بفترة بسيطة وقبل العرض الأساسي قد صحت أن تنقذ نقطة المسرح الممددة في مشي القطط والبرد الذي أصابك يجعلك تعطس وينقص من توازنك ولذا فإنك تسقط على السقف الذي فوق قاعة الاستماع وتطوق ساقك علي الرمح الذي يبرز من النجفة. ابتهج معك عذرك - ويمكن أن تخاطب الفضل وعلاوة على ذلك تنال جائزة خاصة وسوف يحبك الجمهور لأنك تستمر بالكرسي المقعد. الكل يضمد جراحك ويتعاطف معك .

وإذا كان العذر يتعلق بالاضطرابات النفسية والجسدية فإن ابن خاله الماطلة يعتبر ليس له صلة بالمرض العصبي نسبياً. وتأتي الماطلة في حياتنا اليومية من عدم الأمان نفسه مثل العذر وكلما استطعت أن أوجل اتخاذ قرار وفعل شيء ما كلما استطعت أن أحبط الاضطراب إلى اختبار نفسي بالنسبة للنجاح أو الفشل وهذا هو أحد الأسباب بأن الناس يؤجلون التعامل مع أو إنهااء مشكلة. إن الكسل أو عدم الاكتراث يمكن أن يغري بالماطلة كما هو الحال مع عدم التأكد من الحاجة إلى الاقتراب من المشكلة على الإطلاق. إن الافتقار إلى الاستعداد وتعقيد المشكلة أو أهميتها القليلة في الجدول المزدهم كل هذا يمكن أن يُبرر الخيل .

ولكن بالنسبة للممثل المسرحي فإن هناك استخداماً واحداً للمقاطلة ينتج عنه نتائج جيدة. دع الفكرة تنقع في الماء أو نم عليها بمعنى آخر اعطي الإلهام الفرصة لكي ينضم إلى مجموعة اتخاذ القرار وقد يأخذ الأمر وقتاً طويلاً. وبعض الممثلين لن يأخذوا دور الملك لير إلا بعد أن يكونوا قد فكروا فيه لعدة سنوات وهناك الكثير يُقال عن الممثل المسرحي الذي بعد فحص متعدد الوجوه للمشكلة يقول "دعني أفكر في الأمر" وبافتراض أن هناك وقت لمثل هذا التأجيل فإن القول باستدارتك نحو العقل الباطني هي التي يمكن أن تصنع الفرق بين التفسير غير الكامل والتفسير العبقري .

وإذا لم يكن لديك رفاهية وجود الأيام أو السنين لكي تقرّر، يمكنك البقاء هكذا علي الأقل لليلة واحدة "سوف أنام عليها" وبالطبع إذا كنت في مشروع فيلم يتكلف

الآلاف في الدقيقة فإن قليل من المخرجين سوف يتسابق مع مثل هذا الطلب ولكنك ربما قد تستخدم الوقت الذي تستغرقه لكي تجهز للقطعة وأي فترة ركود أو توقف قد تكون مفيدة والمخرجون الحساسون يعرفون هذا وبعد اللقطة القريبة الخامسة عشر في الفيلم عندما تبدأ جفون الممثل في الرمش فإن المخرج قد يعلن بطريقة حكيمة و"هو كذلك خذوا استراحة" .

وعندما تكون في شك فيما يتعلق بكيفية الاقتراب من شيء ما إذا كان هناك وقت فخذ راحة واسترخي ولا تجبر نفسك على شيء ولا تخف أن كلمة "دع" كلمة سحرية .

وكأسلوب دافع فإن الملاحظة أساساً عامل مساعد في جذب الأساليب الدافعة الأخرى بما فيها الإلهام. ماذا سوف يساعد في تحريك ابن الحرام هذا في تلك اللحظة؟ لا شيء. يخطر على البال وقبل أن تطلب بأن يُعاد كتابة تلك اللحظة للتوافق مع عدم قدرتك دع الوقت يعمل لصالحك . وذات مرة قضيت ثماني ليالي ابحث عن عامل منشط مُرضي .

وربما تقول "واليوم نحاول أن نحل مشاكل عديدة مرة واحدة أنك تضيق على نفسك أكثر من اللازم استرخي واحصل لنفسك على قدر كاف من النوم أثناء الليل وسوف نحصل مرة أخرى أو ننظر مرة أخرى في الأمر مره أخرى غداً"، وفي الصباح وأنت نشط ربما تكون قادراً على معالجة المشكلة إن الليل يؤدي وظيفته في تهديد القلق .

ويمكن للاستراحة أن تكون مفيدة بشكل خاص كعامل مساند بما يمكن أن يكون

مراجع متعددة فالمخرج يُعطي عدد كبير وغير مفهوم من التفاصيل لما يجب أن يحدث عاطفياً "إنها لابد أن تكون سعيدة ولكن بطريقة هادئة ولكن مع ذلك في طريقة ابتسامها يمكن أن ترى هذه النظرة القلقة بأنها فجأة أصبحت مدركة بأن الآخرين يمكن أن يروا ولكنها في هذه اللحظة يمكن أن تحول هذه النظرة القلقة إلي استجابة من النوع الضاحك وبعد ذلك تتظاهر بأنها ليست تافهة فعلاً" وحتى وبدون فهم المعنى الكامل للمخرج. في الحال فإن الأمر يبدو كما لو أنه لابد من الرجوع إلي عدد غير متحكم فيه من الأساليب هل يمكننا التبسيط؟

وربما يحتاج المرء إلى وقت أكثر قليلاً حتى يُخلط هذه المحتويات في وعاء واحد. وبعد ليلة من النوم ربما تستيقظ وتقول: "إنني سأقابل حماتي المتوقعة ، حماة المستقبل للمرة الأولى وهي تعتقد أن الناس المشتغلين في المسرح تافهين وضحايا وقد حاولت خطبتي أن تقنعها بشكل مختلف فتأمل بأن تبرهن وإذا قالت أمي "لا" فربما لا نستطيع أن نتزوج" وكما ترى أنها كما لو . وهذا لابد أن يهتم بالاهتمامات والنظرات الحذرة القلقة وكل هذه الأشياء تحت مجموعة واحدة من المراجع .

ربما لابد أن نجد اسماً أقل إثارة للعواطف السلبية لهذا الأسلوب؟ التأمل؟ التفكير؟ طهي الشيء أكثر من اللازم؟ بطاقة لمشاهدة ميازة حال المطردون إجرائها؟ وإذا تركنا الأمر للمماثلة فسوف تعرف ما نقصد .

المميزات :- وربما يكتشف الفرد تفاصيل كثيرة واختراع أكثر مهارة . وبالمقارنة

بالبحث ونجد أن هذه المصادر تكون موجودة في داخل أنفسنا وهذا الأسلوب يميل إلى إحداث نتائج غنية وبالطبع يمكن أن يعطينا وقتاً أكثر للبحث .

العيوب :- ربما يأخذ وقتاً أكبر من الوقت العملي وهناك إمكانية فقدان اللحظة ويأتي الوقت عندما تكون كل مكونات العرض المسرحي التكنولوجي ، وقت اليوم أو الشهر عندما يأتون مع بعضهم في ذلك الحشد الكبير من التأثيرات عند ذلك تكون فقط لست مستعداً .

المخاطرة بالإعداد أكثر من اللازم ويستطيع المرء من خلال التزام حماسي أكثر من اللازم بالنسبة للاتقان يستطيع باستمرار أن يبحث عن تحسين الإنتاج للأبد أو لا يحاول علي الإطلاق. وكما يؤكد صانعي السجاد المسلمين عندما يتعمدون وضع علامة تشير إلى عدم الاتقان بقولهم على السجادة "الكمال لله وحده" والإعداد أكثر من اللازم عادة ما يؤدي إلى إفساد الإنتاج .

ومع ذلك فإن الماطلة إذا استخدمت بشكل حكيم يمكن أن تنجح مع مجموعة كبيرة مع المشاعر ومع كل مستويات المشاعر .

ولا يمكننا أن ننتهي هنا بدون ذكر أحد جوانب الماطلة والتي تبدو أنها تدبى بالكثير لفن الفوز بالمباريات الرياضية (الفصل ٣٩) وهذه عملية تأجيل تظهر كثيراً في البروفات حيث يؤجل الممثلون إظهار أيديهم إلى الممثلين الآخرين ويمشون خلال البروفة يتمتمون بعض الأسطر ويحافظون على طاقتهم أما الآخرون في الفرقة يتجاهل

أمرهم وتبقى العلاقات بلا تطور، ويأتي الليل وقد يأتي "المماطل" ببعض الأشياء التي تثير الدهشة والتي تناسب ما يعرف أن الآخرين مستعدون لاعطائه ولكن قد يقذف بالآخرين وقد يكون بالكاد هذا الأسلوب لبده الصداقة وخلاصة القول: "إنني بخير يا چاك أيتها الشافه" تعتبر هذه العبارة قنبلة زمنية بمعظم الفرق حيث توجد وسواء كان التأثير موجود من عدم الأمان والوضاعة أو أي شيء آخر بينما قد تكون النتائج بالنسبة للممثل مدهشة فإن تأثير مثل هذا الأسلوب يمكن ان يكون مدمراً .

العدوي : لا يعرف إلا القليل فيما يتعلق بهذا الاسلوب والذي لا يُعرف لكل شخص هل هناك مضيف أو مضيفه موظف استقبال أو ممرضة أو أي انسان في وقت من الأوقات في عمله لم يضرب مثلاً في الابتهاج أو الفرح؟ وما يحدث أن الشخص الواحد ينشر شعوراً معيناً ويلتقطه الآخرون. إن عملية العدوي هي هذا بالضبط وأي شعور حقيقي هو شعور معدني ولفترة من الوقت فإن الأخلاق الحميدة في قيادة السيارات في المرور كانت تولد من خلال شعار الحملة. إن "الكياسة معدية" وكان الأمر كذلك فالناس قيل إلى تبادل الاشارات التي تدل علي المجاملة الصادرة من قائد سيارة آخر ولذا فهو سلوك اجمالي وليس مشاعر فقط وهذا السلوك يمكن أن يكون معدياً وحسب الظن فإن العدوي هي في الأساس وسيلة لتغيير سلوك الآخرين ولكن في الأساس يمكن أن تفيدك ولكن عندما تكون قد بدأت النتيجة فإنك تسير في الأمر فعلي سبيل المثال عند إيجاد نفسك تضحك على نكتة من نكاتك الخاصة هو عادة بسبب أن شخص ما آخر يضحك. وإذا أردنا ان نؤثر في الآخرين لكي يتصرفون بطريقة

معينة فرما نستخدم نغمة تدل على تصرفنا بتلك الطريقة مع أنفسنا وإذا كنا من مالكي السُلطة فى تنفيذ مثل هذا الأمر فحتمًا سوف ينضم الآخرون إليه ومن ناحية أخرى إذا لم تكن لدينا السُلطة بشكل كاف فرما فقط نعزز ردود فعل غير صحيحة .

بعض الملاحظات :- أولاً لابد أن تأخذ في الحسبان الحالة المزاجية السائدة والسبب وراءها فإن الحالة المزاجية التى تأمل في أن تقدمها قد تكون خاطئة أو ليست مناسبة للموقف فإذا حدثت وكنت مبتهجاً جداً ولم تدرك سبب الحالة المزاجية السائدة بالنسبة للكآبة فمن المحتمل أن يحتاظ شخص ما من غزوك المفاجيء خاصة إذا كان هذا الشخص فى فترة حداد على موت طفل .

وإذا توافرت البيئة المناسبة والطريقة المناسبة فإن العدوي يمكن أن تنجح في تحريك استجابات معينة قد تقاوم أساليب أخرى ولقد اشرنا إلى الضحك توكاً وهذا عادة شيء صعب أن نولده ولكن في المشهد المناسب حيثما يستطيع شخص أن يحدث ضحكاً حقيقياً فإن آخرون قد يلتقطون الأمر بسهولة وحينئذ تهجد نفسك تضحك معهم والاكتئاب الشديد هو مثال آخر .

ونحن نعرف كم من السهل جداً أن الشعور غير المرغوب فيه مثل العصبية يمكن أن ينتشر فى الفرقة بسبب العدوي إلى حد كبير وبهذه الطريقة فإن هذا لابد أن يكون مثالاً عن كيفية الاستخدام الجيد لهذا الأسلوب وإذا استطاع مدير خشبة المسرح والممثل الأول أن يثبت الثقة والبهجة بدون المغالاة فإن هذا يمكن أن يساعد في غرس

مشاعر مشابهة في النفس لدي الآخرين. وانظر إلى طريقة مدير المراسم في تسخين أو إحماء الجمهور فإذا لم يكن متأكدًا من نفسه أو مادته ولا يشعر حقيقة بالابتهاج فإن جعل الوجوه المبتهجة والأصوات المرححة لن يتسببا في ابتهاج الجمهور فالجمهور سوف يري أنه يحاول بجهد أكثر من اللازم. ومن المحتمل أن يتأثر بمشاعره المهدية القلقة ونري هذا الأمر في الأوبرا وفي مسارح الموسيقى الأخرى عندما تبدأ أغنية يغنيها مطرب قلق فيما يتعلق بالنوتة الموسيقية الأولى فالجمهور يشعر بالقلق معه حتى ينجح المطرب وبعد ذلك يميل إلى الاسترخاء وهكذا يحدث للجمهور .

وأحيانًا لابد أن نخفي أو نضع العدوى في شكل تنكري فإذا أردنا الجمهور أن يقلق لصالح الشخصية ولكن الممثل يشعر سرًا أنه قادر فليس هناك داعي للقلق فإن المشهد قد لا يؤدي بشكل مناسب لأن المشاعر العميقة أى مشاعر الثقة قد تستطيع ان (تسطع) خلال العرض .

وهناك أحد الممثلين المسرحيين وقد تصور شخصية غير فعالة تتحول في النهاية وتنتزع انتقامًا شديدًا بسبب أنها قد عوملت معاملة سيئة ولقد فعلنا كل شيء لكي نجعل الرجل قابلاً للسقوط تمامًا: ترقيع في قدم مشوهه، ملابس بالية، صعود غير لبق على خشبة المسرح، ولكن كان الرجل جيدًا في الأمر لدرجة أنه أثناء البروفات امتدحه كل شخص إلى درجة تقترب من النفاق وعندما أتى إلى خشبة المسرح وبالرغم انه كان يعرج فلقد بث سُلطة لدرجة أنه بدا كما لو كان باستطاعته الاعتناء بنفسه بشكل

لطيف ولذا فإن بعد كل عرض فإن المخرج كان يمزق عرضه إلى قطع صغيرة. وقد شعر الممثل المسرحي بأنه قُتل من شأنه تماماً ونشر ذلك الشك عندما صعد إلي خشبة المسرح في المرة التالية وكان كل شيء يتبع البرنامج حتي النداء علي الستاره عندما كان يحتفل به . وكان لابد من تكرار العملية بكل عرض أثناء الدورة المكونة من اثنا عشر أسبوعاً ونحن متأكدين أن الممثل لم يدرك أبداً حقيقة الأمر .

وإذا كان هناك تبرير للعصبيات في الفرقة فربما تكون مجموعة صغيرة تستطيع أن ترفع نفسها إلى درجة كبيرة من النشاط بسبب كيفية ان أعضائها يؤثرون في بعضهم البعض ومن بين الوسائل الدافعة المتاحة لمثل هذه الخلايا هي العدوي والتي قد يستخدمونها لبناء ليس فقط لنشاطهم الخاص ولكن أيضاً لإحداث استجابات مماثلة في بقية الفرقة وربما تصبح العُصبة معروفة بمجموعة النشاط .

وأحياناً ما تبارك الفرقة وضعها على العمود (الطمطاوي) شخص ذو اندماج يستطيع أن يستحوذ على احترام عالمي ومثل هؤلاء الناس يستطيعون إرساء النغمة في الاستخدام البناء والفعال جيداً لاستخدام العدوي وغالباً ما يفعلون كما يفعل المخرجون الجيدون والمديرون الحكماء .

المميزات :- وكما هو الحال مع التأثير الموحد فإن الجهد يكون في حده الأدنى في مقابل نتائج كبيرة والعدوي بين الممثلين لا تكشف عنها بسهولة للجمهور ولكن بين الممثل والجمهور فإن العدوي يمكن أن تكون مؤثرة وغالباً ما نسمع الجمهور وهو

يتحمس لعرض متوسط ما من خلال الكلمات لقد كانوا يبدون كما وأنهم لديهم الكثير من المرح ويمكن ان يكون باعث علي تكوين العادات لأنه مصمم في الأساس لإفادة الشخص الآخر فإن أى إفادة لأنفسنا هي نتاج فرعي .

المعيب :- إن هذا الأسلوب لا يمكن تزييفه وهو يتطلب جماعة سهلة الانقياد أو أعضاء كافيين في المجموعة ويجب أن يُفصل بعناية حسب الظروف السائدة أكثر من الأساليب الأخرى ولأنه يُفرض على الآخرين فإننا إلى درجة ما نفزوا إجماعهم الدافعة ويمكن أن نكون متدخلين بشكل غير متعمد. وهناك ناس يفضلون أن يستعدوا وهم بعيدين ثم يأتي بعد ذلك السيد المنظم للعبة الجماعة وهو يُقاطع وفي ابتهاج يُغري السيدة خصوصية وهنا تسود الغيظة والحمق .

وأى أسلوب يفرض نفسه على الآخرين مثل تأثير الإنسميل أى المسرح الموحد والحيلة وفن الفوز في المباريات الرياضية أو العدوى يجب معالجة كل هذه الأساليب بحساسية فائقة .

الخداع : وها هي وسيلة أخرى مصممة في الغالب للتأثير على الآخرين .

والخداع أساساً وسيلة من وسائل المخرج تذكر مثال مخرج السينما الذي يغري باستجابة عن صدمة الرعب على وجه المثلة الناشئة في الفصل الذي علي التصرفات التكميلية أو المثال في الفصل السابق حيث ترقيع الممثل حتي يكون متأثر بالعدوى من قبل الجمهور كان هذا خداع من قبل المخرج .

وبالتأكيد فإن بعض المخرجين يحبوا أن يلعبوا دور (شيلن جالي) ولكن هل هم في حاجة إلى ذلك؟ ألا يجب أن يكون الممثل المسرحي قادراً على أخذ التوجيهات بإحكام وبدقة؟ ونحن نعرف أن المخرجين والمحررين أحياناً يجدون من الضروري أن يبتعدوا عن بعض ممثلي السينما عندما تكون النتائج غير مرغوبة، وأحياناً أو غالباً قد لا يعرف المخرج ما يريد حتى يري شيء ما مشيراً وبساطة قد يثق بالممثل لكي يأتي بالعرض ويتنزع ما يبدو مفيداً ويتخلص من تلك الأشياء التي هي ليست على ما يرام لكن إذا احتاج المخرج إلى استجابات محددة تماماً، ويفشل الممثل في تقديمها فإن المخرج يشعر بأن هناك ما يبرر استخدام الحيل . وفي مسرحية مولن روج كانت هناك صورة قلمية لامرأة مسنة مكبرة كانت تبحث في سلة المهملات ولم يكن هذا تشخيص ذكي يقدمه عضو عاقل في نقابة ممثلي الشاشة ولكن نسيان من شخص باريسي تام اكتشفه المخرج وهو يفعل ذلك وأبقت عليها المجموعة وهي تشرب حتى استطاعوا البدء . وبعد ذلك القوا بزجاجة أسفل سلة المهملات وحينئذ صوّرت المرأة بأنها تبحث عن وتجد الزجاجة في مشهد يمكن أن يؤدي مثله عدد قليل من الممثلات . وكما ذكرنا من قبل فإن الأسطورة أن فيكتور ماجيلان لم يكن دائماً واعياً بسلوكه أثناء تصوير مسرحية المخبر ومرة أخرى قدم لنا الحمر المهدى، المطلوب ومثل هذه الأمثلة يمكن الحكم عليها بأنها قاسية ولكنها تستعمل كأمثلة قوية عن كيفية ما يفترض في ذهاب بعض المخرجين إليه .

ولا يكاد ينتج فيلم بدون أن يتضمن خداعاً والوسيلة تعتبر طبيعية بالنسبة لمثل هذا

الأسلوب حيث إن الاستجابات الخداع الفرد من المحتمل أن تكون قوية وتلقائية، ومن المحتمل أيضًا أن تتجس مرة واحدة فقط ولا يمكن التنبؤ بها. ولذا إذا حصلنا على الاستجابة الحاطة فإننا يمكن إعادة تصوير المشهد وتجرب ثانياً وسيلة أخرى. إن كل ما نحتاجه هو الفعل الجيد .

ولكن الخداع ليس وسيلة سينمائية تمامًا ولا هو قاصر فقط على المخرجين بل يمكن استخدامه من قبل ممثل واحد علي ممثل آخر. ومثال لذلك أعرفه عن عمل علي خشبة المسرح للمثلة جريئة وكانت في أول عرض لها في برودواي، وكان العرض في آخر أسابيعه وكان المخرج آتياً ليري إذا كانت الممثلة مناسبة لعرض آخر يفكر فيه وكانت الممثلة عصبية جداً .

وبالإضافة إلي كونها عصبية كان لديها بعض المشكلات الأخرى التي كان لابد ان تغلب عليها في الحال قبل وصول المخرج، وكانت جميلة وتملك صوتاً غنائياً رائعاً ولكنها كانت صغيرة جداً، وتدرت علي يد أمها ونتيجة لهذا فإنها لم تُظهر أي مقدرة تقيلية فائقة ولم تنظر أبداً إلي أي شخص علي خشبة المسرح ولكنها كانت تنظر دائماً وتتدخل وضعاً مواجهاً للجمهور ولم يكن لديها أي إشارة بما يتعلق بمن أو ماذا كان يؤدي علي خشبة المسرح معها لقد أصبحت شيء أقرب إلي نكتة مسرحية .

وكان الممثل الأول يستخدم الخداع بشكل أكثر من اللازم لمساعدتها فيما يشبه المغامرة أو السباحة وكان رقمها الكبير يتضمن حفل استقبال زفاف حيث هو وهي كانا

يثلان زوجين وقبل الاستمرار جعلها تدرك أن "الزهرة" في صدر سترته كانت تنبثق من الماء ولكنه رفض أن يجيب عندما سألت إذا كان ينوي أن يرويها بينما كانا على خشبة المسرح، ولذا فقد استمرت وعيناها مركّزتان عليه وفي كل مرة كان الأمر في حاجة إلي ابتسامة إخبارية وكان هو ببساطة يحرك يده نحو الجيب الذي كان به الإثاء الملوء بالماء، ولقد استمر المشهد بشكل جميل واختيرت في العرض الجديد ثم انتقلت إلى عمل مشرق .

ولحسن الحظ استطاعت أن تحمي نفسها بشكل كاف لكي تتجنب التشتت وما هو أكثر أهمية أنها نتيجة لذلك وجدت نفسها مُدربه عظيمة تحمل محل الأم في مؤخرة خشبة المسرح ولكن يا لها من مغامرة وباله من افتراض .

وبالطبع فإن المسرح ليس غريباً على الخداع ولكن عادة ما يستخدم الممثلون الخداع لكي يؤدوا نكتاً عملية على بعضهم الآخر، وغالباً فإن الخداع يتغلب على بعض الملل الذي قد يظهر بعض العروض التي تعرض لفترة طويلة، وأحياناً قد يري الجمهور عرضاً أشرق وأكثر تحميلاً بسبب الخداع ولكن عادة فإن الجمهور يترك وهو يتعجب ويغتاظ بسبب ما يبدو نكت خاصة تطلق بين الممثلين المسرحيين على حساب العرض والمتفرجين.

إن مزايا الخداع هي ما اقترحناه سابقاً .

العيوب : وكما سنذكر تحت عنوان التغيير (في الفصل القادم) فإن هناك أداء مسرحي بالغ الروعة خاصة في الليلة الختامية وهذا يدعو إلي الخداع وإذا كان القبول

العام لمثل هذا الأداء يضمن مثل هذا التمثيل الفرعى وحينئذ فالأمر مفتوح بشكل كبير والمدح فى كل مكان والحدود التى بين التغيير والخداع تتلاشي .

إن التمييز الذي أشرنا إليه بين هذين الأسلوبين هو أن الخداع يعتبر وسيلة للتأثير على شخص آخر على أمل ومساعدة. إن أى شخص يستفيد يعتبر ذلك فوز والتغيير هو أسلوب الأساس فى خدمة الذات وأي مؤثرات يُعْرى بها في زملائنا العاملين ينظر إليها كشيء ثانوي. ويهدف الخداع بعناية إلى تحقيق نتيجة محددة مثل التصويب على هدف من خلال مسدس والتغيير بلا هدف يحاول أن يهرب من الملل الشخصي مثل تسلية نفسك بالألعاب النارية بشكل عشوائي ويستخدم عادة التغيير نفس المادة الأساسية ولكن يُعاد ترتيبها بشكل قليل مثل التغييرات البسيطة في الحوار أو المداخل التى أُجريت من خلال النافذة بدلاً من الباب ولكن الخداع غالباً ما يقدم عناصر لم تكن هناك في المرة الأولى، مثل التليفون كدُعامة غير مؤثره والذي يدق الآن وشرط السلوفان الذي يُغلف التفاحة التي تؤكل علي خشبة المسرح والوسائل المكتوبة في أسفل قاع فناجين الشاي .

وهذه قد تكون فوارق كبيرة ولكن المرء يأمل الا يتوقع أن يري مخرج سينمائي يُبدد الأفكار الإبداعية أو الوقت الثمين في التغيير عندما يكون الخداع متوافقاً .

الفصل الخامس والثلاثون

طرق مختصرة أكثر

الإشارة والتقليد والتحويل والتفسير والتشويه

الإشارة والتقليد:

إن صوت الطنين والصرير الذي تسمعه لآتٍ من قبر لي ستراسبيرج . فإن كان هناك أي أسلوب مسرحي يزدريه فهو الإشارة . فهو يمثل النقيض لكل المبادئ التي كان يؤيدها . فقد كان يعتقد أن هناك نوعين من التمثيل : التمثيل من أجل التأثير والتمثيل من أجل الصدق الداخلي وكان هو يتطلع إلى النوع الثاني . أما النوع الأول فهو الإشارة بمعنى قراءة الحركات .

الإشارة تعنى معرفة نوع الشعور المتوقع وبدلاً من التعبير عن ذلك الشعور الحقيقي يقوم الممثل بأداء الحركات التي يعتقد أنها سوف تولد تأثير ذلك الشعور لدى الجمهور . لا بد أنك قد رأيت هذا الأسلوب : أسلوب المدرسة المسرحية القائم على اللهات ، هز الأكتاف ومسح الدموع المصطنعة . وقد كانت طريقة ديلسارت تقوم بتعليم حركات مثل وضع اليدين على الرأس مع رفع الذقن إلى أعلى للتعبير عن الحزن .

كما يمكن أن يشير "الإشارة" إلى القيام بالحركات التي تعبر عن الحدث بدلاً من أداء الحدث ذاته . ولكن دعونا نقتصر على الجوانب الانفعالية للإشارة .

ولماذا نلجأ إلي الإشارة في حين أننا نستطيع تقديم الحقيقة ؟ حسنًا ، أحيانًا لا يكون الشعور الحقيقي ، رغم أفضل محاولاتنا ، في المتناول . ولا يمكن إيقاف المسرحية حتي يأتينا ذلك الشعور . فإذا كان السطر التالي "لماذا تبكي؟" لابد أن تكون باكيًا ، ولابد من إظهار ذلك الوهم والبراعة في أدائه كأفضل ما يكون . أحيانًا لا يكون هناك بديل للتظاهر . حينئذ نحاول أن نكون علي أكبر قدر ممكن من المهارة والإقناع ، ويكون التظاهر أفضل من لا شيء (أجل هذا ما سمعته).

سبب آخر لذلك التظاهر هو أن بعض الممثلين - الممثلين المسرحيين لا يؤمنون بأننا ينبغي أن نلجأ للمشاعر الحقيقية . فلم نلجأ لها إذا كانت الإشارة تقوم بأداء المهمة؟ إن هارولد لانج والذي فعل الكثير لكي يجعل تأدية التصرفات مقبولة للممثلين في مختلف القارات لم يكن يجرؤ علي إظهار الشعور الحقيقي مثل المبررات العقلية للتصرفات وكبت المشاعر. لقد أخبرني أن هناك بعض التجارب المخزية التي تعرض لها أثناء تعلمه للتمثيل وهي التي أثبتت عن الاعتماد علي المشاعر الحقيقية ، ولم يستطع التغلب علي ذلك فيما بعد . فكان يعتقد أن المشاعر الحقيقية ليست ضرورية وليس يمكن السيطرة عليها . وعلى الرغم من ذلك فقد كانت أعماله شديدة الزواج واهتدائه إلى تأدية التصرفات كان لا يمكن التشكك في صحته .

ربما يرحب بعض الممثلين بالشعور الحقيقي إن أتاهم يومًا ما ، ولكنهم يفضلون أداء ذلك الشعور على نحو قشيلى حين حدوث ذلك . وعادة ما يسمى ذلك "اللجوء إلى

الأسلوب". وهناك البعض من الذين لا يثقون في وضوح أو قوة الشعور الحقيقي بدرجة كافية تسمح له بالوصول إلى أرجاء المسرح البعيدة. لذا يريدون التعبير عنه بصورة لا لبس فيها عن طريق مزجه بالإشارة مضيفين بذلك زخرفاً زائفاً لشيء بديع في ذاته.

إذن لماذا ندرج "الإشارة" ضمن الأساليب الدافعة في حين أنها تبدو كوسيلة لا تبعث المشاعر؟ أحد الحجج المؤيدة لذلك هي: "إنني أقتنى أن يأتي الإلهام ولكن حين حدوث ذلك فإنني ببساطة أقدم هيكلًا، نموذجًا، مخططًا له وحين يأتي الإلهام يملأ هذا الهيكل أو النموذج. وهذا الاعتقاد شائع أكثر مما يتصور المرء للوهلة الأولى، حيث يمثل هذا الاستخدام لأسلوب الإشارة دعوة لحدوث الشعور، وهذا الأسلوب أو الأسلوب يقوم بذلك بالفعل أحيانًا. وأقول "أحيانًا". ففى واقع الأمر وكثيراً ما تثبت نظرية ستراسبرج نفسها: إن الإشارة تقبل إلى إجهاض أى إلهام مبدئى.

إن أحد الأسباب التي من المؤكد أنها تحبط حدوث الشعور هي الخوف: فكلما زاد شعورك بالتوتر كلما قلت فرصة انبعاث الشعور. ولكن عندما تقول: "لم القلق؟" فسوف أقوم بتقديم دلالة علي الشعور ولن يشعر الجمهور بالانخداع "فإنك تقبل إلى الاسترخاء". وفى تلك اللحظة ينبعث الشعور الحقيقي. ربما تكون هناك تفسيرات أخرى، يرتبط بعضها بالإيماءات النفسية ولكن مهما كانت الأسباب فإن الإشارة يمكنها أن تؤدي دوراً... ليس يعتمد عليه - إننى أعترف. ولكن كوسيلة للمحافظة علي

استمرار البعض . فمن المؤكد أنها أداة من أدوات المحترف . ولكن لابد أن تكون الإشارة دقيقة . فعليك أن تدرس تصرفات البشر في أوج لحظات انفعالهم الحقيقية ، وتدون ملاحظتك وتقوم بالتدريب عليها حتي يمكنك خداع الجمهور .

إن الإشارة كوسيلة من وسائل الأداء تكون ذات فائدة في المسرحيات التي تتطلب انتقالات مفاجئة ، حين ينبغي للحزن العميق أن يفسح مجالاً للمرح والاسترخاء في خلال خمس عشرة ثانية . فمن المعروف أن المشاعر العميقة تستمر لفترة ما ، لذا فإن التغيير السريع في غضون خمس عشرة ثانية يعتبر مشكلة تمثل تحدياً حتى للخبراء . حينئذ يكون في مصلحة الجمهور أن يقوم ممثل بارع بالإشارة إلي واحد - أو الاثنين - من تلك الانفعالات . ولكن ينبغي أن تكون إشارة بارعة : فإن مجرد المحاولة الواضحة لتغيير ملامح الوجه لتعبر عن الانفعاليين لن يجدي . وعند توافر البديلين فإنني أفضل إشارة بارعة تحافظ بذلك علي سير أحداث المسرحية عن ممثل صادق يقاطع الأحداث أثناء كفاحه للوصول إلى الإلهام . فالممثل لا ينبغي أن يحاول ممارسة الأساليب التي تعلمها على المسرح . فإن انبعث الشعور الحقيقي دون مقاطعة سير الأحداث يكون ذلك هو غاية المراد . وإن لم يحدث ذلك يدخل المشاهدون في حالة من النشاط المعلق أثناء مشاهدتهم للممثل يحاول استحضار الباعث علي أدائه كما يحاول السائق إعادة تشغيل محرك سيارته . ويؤدي ذلك إلي الخروج من جو المسرحية بصورة أكبر من اللجوء إلي الإشارة . فالمسرحيات تقوم على خلق جو من الوهم (الخيال) ، لا على تمثيلين مهرة يقومون باستعراض أساليبهم وهذا لا ينبغي وجود بعض الأمثلة التي نراها بأعيننا خاصة

فى الأفلام حيث تقوم القوة الحركية فى المسرحية على قدرتنا على رؤية التحول فى الشهور أمام أعيننا . وفى هذه اللحظة فإن التصرف الذى يؤدى قد يحرك بالفعل أو ربما تصرف سلبى ما مثل "بضيف" أو "يزن"، أى تصرف انتقالى ما آخر . وهنا قد يلقى الممثل فعلا التشجيع وبأخذ وقته لتوليد استجابة عاطفية . وإذا كانت "لقطة رد الفعل" الناتجة أطول من اللازم فإن بعضاً منها قد ينتهى على أرضية حجرة تنقيح الأفلام . ومرة أخرى سوف نجد المزيد عن الإشارة فى الفصل ٤٢ .

التقليد أو المحاكاة

وأحد الوسائل المماثلة هى التى يمكننا أن نختبر خصائصها أيضاً باعتبارها أحد الأساليب الدافعة . وهى تعرف أحياناً بـ "داء الممثل البديل" حيث إنه الأسلوب الذى يلجأ إليه كثير من هؤلاء الممثلين فى حالة غياب أى إرشاد واضح .

من الأمور التى من الممكن أن تسبب كثيراً من الارتباك أثناء العرض أن يلمح الممثل البديل لك من خلال الكواليس وهو يحاكي كل حركة وكل إيماة تؤديها على المسرح كما لو كنت أمام مرآة . ومن المحتمل أنه لا يعلم ما تمثله كل إيماة . هل حركة اليد فى هذه الاتجاه تساعد على توصيل المعنى المراد من الأداء؟ ، أم أنها تجسد شعوراً ما؟ ، أم أنها عمل مكمل ؟ فالممثل البديل يقوم بتلك الحركات فقط حتى يتمكن إذا استلزم الأمر مشاركته أن يتناغم مع بقية أعضاء الفرقة دون أن يفسد حبكة العرض المحكمة. فلا يهم أن تكون الإيماة وليدة انفجار عاطفى أو أن تقول بلفظ الجسد

"الأفضل أن تمسك لسانك وإلا فسوف تندم". فالممثل البديل يؤدي الإيماءة على أى حال.

نحن نعلم أن التقليد وسيلة اتصال ممتازة كما أنها وسيلة مفيدة فى اكساب خصائص للشخصيات عندما نسعى إلى تجسيد شخصية إنسان أو حيوان . ولكن هل نحفز قدرات ومشاعر الممثل ذاته ؟ المفاجأة أنها تفعل ذلك أحياناً ، ربما بالتعرض إلى ارتباطات مشابهة التى تنجح مع الإشارة النفسية أو تشير الارتباطات التخيلية أو الإشارة أو العدوى أو قليل من كل . وأما كانت الأسباب فالمحاكاة تكون أحياناً هي المدخل لإنبعاث المشاعر الحقيقية .

ونحن نرى المحاكاة فى أشكال أخرى ، فعندما تفشل مخرجة فى كل المحاولات الأخرى مع أحد الممثلين تعطيه سطرًا يقوم بقراءته . فيقوم الممثل بمحاكاته وربما يصيح وجدتها ! فيستطيع فهم ما عجز عن فهمه وأدائه من قبل وتفيض المشاعر لتضفى روحًا على هيكل الحوار ، وحتى إن فشلت تلك المحاولة فإن مجرد ترديد الكلمات أثناء القراءة يعطى فرصة للمشاهدين لتكملة تفاصيل الصورة بأنفسهم . ولكن لابد أن يدعم تلك القراءة انفعالات مناسبة فإن لم تكن متاحة فى البداية فربما يصادفها الممثل يوماً ما .

أحد صور "المحاكاة" الأخرى نجدها فى فرقة الطريق أو الاستيراد والتصدير فغالباً ما يقوم مدير المسرح بإعداد نسخة من العرض التالى للفرقة ولا ينشد سوى المحاكاة

الدقيقة "لا تهتم بالسبب وافعل ذلك فحسب ، فهذا ما يتطلبه النص الأصلي". وهذا ما يحدث أيضاً في عروض ما وراء البحار مع الفارق أن المخرج يحل محل مدير المسرح وما يصاحب ذلك من تخفيف حدة أو ضياع الدوافع الأصلية للسلوك المسرحي . لقد اشتركت مرة في عمل قام بإخراجه مدير لجيل ثالث من المسرح يتميز على الأقل بأنه ليس على دراية بما يحدث .

في أثناء بروفات العرض الأصلي لأوكلاهوما كان لي ديكسون - المؤدى للدور ويل باركر - يمارس التدريب على رقصته "كل شيء يواكب التطور العصري في مدينة أركنساس". ولكونه من المؤدين وراقصي النقر البارعين فقد كان يندفع بخفة على أرجاء خشبة المسرح عندما قمت بدفع قدمي في طريقه ، ليتعثر ولكنه قفز من فوق قدمي دون أن يخطيء الإيقاع . واعتبر الجميع تلك الحركة لمسة طيبة واحتُفِظَ بها في العرض .

هل تصدق أنه في العروض العديدة التي أجبرت نفسي علي مشاهدتها ، كانت القفزة لاتزال في الرقصة ؟ ولكن في تلك المرات لم يكن هناك أحد يحاول وضع قدمه لجعله يتعثر . لقد أصبحت تلك القفزة من الطقوس التلقائية للعرض .

إنه من الصعب جداً معرفة كم من أساليب الإخراج التقليدية للأوبرا تنسب إلى الإشارات التي كان يستخدمها التينور والسوبرانو المتخصصين ليقبل كل منهما من قيمة الآخر ، أو قلة براعة أحد الممثلين الأصليين الذي لم يكن قادراً على الحركة بحرية

في زي جديد. (يقال في الأساطير إن عرض "visi d'Ark" في توسكا يتم غناؤه بينما يرقد الممثل علي خشبة المسرح لأن مغني السوبرانو الأصلي تعثر). وهكذا جيل بعد جيل يفرغ النص الأصلي في قالب جديد ، وتصبح كل نسخة جديدة من العرض أكثر ثبوتاً .

ومن دواعي السخرية المؤلمة أن يريق من الانفعالات الحقيقية ينشئ من حين لآخر وليس بالضرورة أن تكون تلك هي الانفعالات المنشودة بل غالباً ما تكون غير متصلة بالعرض . وهنا هو الفارق الرئيسى بين تلك الأساليب الرديئة .

عند استخدام أسلوب الإشارة تكون على دراية بالانفعالات المنشودة وتقوم بأداء الحركات للتعبير عنها ، أما في الأسلوب "المحاكاة" فمن المحتمل أنك لا تعرفها وتستخدم المحاكاة كوسيلة لتجسيدها . ومن الممكن بالطبع أن تجمع بين الأسلوبين إن كنت على دراية بما تنشده أو تسعى إليه وتمتدّد أن المحاكاة سوف تساعدك في الوصول إليه . وربما يمثل ذلك تطوراً لأساليب تغيير ملامح الوجه أو وضع اليدين علي الرأس التي تلجأ لاختراعها أولاً . على إن كلا الأسلوبين يؤيد المفهوم الشائع أنه مهما كان ما نقدمه للمشاهدين فإنه سوف يكفي في الوقت الحالي . فهم لن يعرفوا الفرق .

إن هذه الأساليب المسرحية جذرية بالتدريب . وينبغي أن نشهد مواركننا الحسية ثم نحاول مضاعفة ما شاهدناه بالتفصيل . ومهما كانت درجة استخفافنا بتلك الأساليب فإنها ذات قيمة بالغة في عملية خلق الشخصيات والتبصر بنوع العلاقات وغيرها من

الأمور المتعلقة بالمرسح . وهناك كثير من الأشكال المسرحية التي تعتمد اعتماداً كبيراً على مهارات مكتسبة من ممارسة تلك الأساليب :

ففي كل عرض تقريباً نجد لحظات يلجأ فيها حتي أفضل الممثلين لتلك الحركات ، ويكون المشاهدون بصفة عامة مهئين لتقبلها إن أجادوها . فحتى إن لم تبحث على التقمص العاطفي فإنها تثير التعاطف .

التحويل والتفسير والتشويش :

هذا الثالوث من الأساليب المسرحية يؤدي إلي أفضل النتائج عندما تستخدم تلك الأساليب كأساليب مساعدة للأساليب الحافزة الأخرى . ورغم أن كل منها يمكن أن يثير واحد أو اثنين من الانفعالات في حد ذاته إلا أنها يمكن أن تطلق أكبر قدر من الأساليب الأخرى . ونظراً لأن هذه الأساليب يسهل فهمها بسرعة فإننا نجعلها هنا .

فلنفترض أن ليلة الافتتاح صارت وشيكة وأنها نقبل عليها بمزيد من الخوف . وهذا هو آخر شعور في العالم من الممكن أن يساعدك في اجتياز تلك المحاولة . إن الدوافع أو الانفعالات الحافزة التي يولدها ذلك الحدث الوشيك حقيقية وخيالية وهي تهاصرك من كل مكان فتشعر أنك داخل شرك . عكندئذ يمكنك اللجوء إلى التحويل (الذي يسمى أحياناً تشويش) . حاول الانشغال بأي شيء علي الإطلاق من شأنه أن بأسرك بدرجة كافية تصرف انتباهك عن كل ما حولك . وفجأة يرفع الستار وتنشغل بالواقع الذي يمنعك من التفكير في مجرد احتمالات .

عندما صار التلفزيون عنصراً جوهرياً في تحديد الصورة تم تمييزي لتدريب بعض العاملين بالسياسة . وقد كان من المفترض أن جميع السياسيين تقريباً مخادعين ، وهكذا فإن بدا علي أي منهم حتي ولو قليل من المكر أو ظهر أحدهم بصورة غير مريحة في التلفزيون يتأكد أنه واحد من هؤلاء المخادعين .

وفي وقت العد التنازلي في استديو التلفزيون قبل الظهور على الهواء مباشرة يبدو حتى ب . ت . بارنوم في حالة من الارتباك . وينادي مدير الطابق "هوء من فضلكم... هوء" ويبدأ العد التنازلي للثلاثواني ١٠-٩-٨-٧-٦-٥-٤-٣-(٢-١)... "نحن الآن علي الهواء" . وبينما يتابع المشاهدون البرنامج يبدو السياسي الحذر يغالب الخوف باتخاذ موقف دفاعي في انتظار أن يبدأ المحاور في شن أول أسئلته الماكرة . وفترة الانتظار الأولى التي مدتها ١٠ ثوان لا تكفي التأكيد لتهدئته ويكون المشاهدون قد قاموا بالفعل بتكوين صورة محددة موفقههم ، فحتي إن أجاب السياسي بجندارة فلا يمكن أن ينسي المشاهدون النظرة الحذرة التي بدا بها في البداية .

والتحويل هو أحد أفضل الأساليب المضادة . وقد كان هناك إبريق للماء وقدر علي منضدة بجوار رجل السياسة ، وهي عناصر شيقة سمحت له بالانشغال بشيء لا يتعلق بالمحاور . "هذا قدر لذيق ، مصنوع من الزجاج الحقيقي أيضاً . هل هناك أي إشارة إلي المصنّع؟ إنه مختلف عن الإبريق المصنوع من الزجاج أيضاً . ولكن الشكل هنا عبارة

عن دوائر ، أما الآخر فهو مربعات ... إلخ . ونجاة يبدأ السؤال الأول وتظهر العدسات وجه يقط ، حيوي غير مختلس .

إن التحويل من أكثر الأساليب فعالية . فمجرد القول "أبعد تفكيرك عن الأمر" أو لا تفكر فيه" لا يقدم بديلاً مجدياً ، مثلاً تقول لا تفكر في كلمة "فيل" بينما أقوم بالعد حتى :١٠ . ولكن بإيجاد شيء إيجابي يشغلنا فإن ذلك يساعدنا على تجاوز الشيء السلبي . فحتي الطفل الصغير الذي يبكي يستجيب لسلسلة من المفاتيح المدلاة أمامه ويتوقف عن البكاء .

المزايا ، إن ذلك الأسلوب يعمل على تحقيق نوع من الاسترخاء وبذلك يفسح الساحة للترتيبات الأخرى . وهو مناسب للترتيبات طويلة المدى والقصيرة أيضاً . وإن كنت قضيت وقتاً طويلاً في العمل الشاق أثناء الترتيب للمبروقات يمكنك صرف انتباهك والتسلية عن نفسك عن طريق قضاء ليلة في الخارج لمشاهدة أحد الأفلام - ولكن لا تذهب لمشاهدة أحد الأفلام التي تدور أحداثها حول ممثل يعاني من القلق والإرهاق في البروقات . ويستخدم أسلوب التحويل في فن التوجيه الحاطي الذي سوف نتعرض له في الجزء الخاص بالأداء .

العيوب : إن دخولك للمسرحية يتطلب ارتباطاً شديداً بإيماءات خاصة بالمسرحية ولكن أسلوب التحويل من الممكن أن يحبطها .

كما أن أسلوب التحويل يمكن إساءة استخدامه كوسيلة من وسائل التشريش . وهذا

جانب سيء لأسلوب التوجيه الخاطيء . ولعلنا نذكر شاليباي عندما استخدم ذلك الأسلوب فى عرض فأر يسير عند أضواء مقدمة المسرح كمحاولة لتشريض أداء مغنى بصوت عال . إن ذلك التصرف السيء يسمى "اصطياد الذباب" وربما لأنه إذا حاول أحد الممثلين الإمساك بذهابة فى لحظة قمة الأداء الدرامى لمثل آخر فإننا نقوم بتحويل انتباه الآخرين . ويمكنك توليد مشاعر حقيقية إذا انصرف انتباهك لأشياء لا تتعلق بما يدور على المسرح فى اللحظة الحاسمة لأداء ممثل آخر ، وربما تنعكس تلك المشاعر على الممثل الآخر وتكون مؤذية . فإن ساورك هاتف يوحى بأن تلك هي اللحظة المناسبة للتشاور أو حرك الجلد ، أو الخطو فوق صرصور ، أو البحث عن سيجارة ، أو قتل ذهابه - فعليك بإخماد ذلك الهاتف على الفور . ولا تسمع بمجرد ابتسامه ، لمحة أو إشارة .

ونظراً لمعرفتي ببعض مزايا أسلوب "التغيير" من الناحية الحرفية فإنني لا أجرؤ أن أكون شديد التزمته . فالجانب المتزمت من نفسه يميل إلى عدم تحبيذه واعتباره غير مفيد كما يعتقد ممثل حسن النية . وفى نفس الوقت فإن الجانب العملى من شخصيتى على دراية بأنه مع أبهى المهرة حتى القليل من الأعمال التى تعيد الشباب يمكنها أن تفعل المعجزات .. ولكن إن اتبعت ذلك الأسلوب فسوف يود تطبيقه أيضاً هؤلاء الذين تعوزهم تلك المهارة .. فماذا يحدث إذن؟

إن الاقتراح النابع من الجانب المتزمت هنا يشير إلي أنه إذا كان الممثل المسرحي يشعر بملل شديد حتى أنه لا يستطيع أن يجد أساليب بناة لتجديد طاقاته ، فليترك

المسرحية ويترك فرصة التقدم لشخص آخر . وإن أردنا تقييماً صادقاً للأمور ، فإن الجانب العلمى من نفسى يحمر خجلاً من عدد المرات التي أردت أن أترك فيها مثل تلك العروض ولسوء الحظ فإنه عندما تحدث التغييرات الناشئة عن نزوة فالجمهور هو الذى عادة ما يخذع وقد عانى العمل المسرحي ما فيه الكفاية بدون أن يتأثر داخلياً .

أحياناً لا يتقبلها بعض المخرجين أو المؤدين الذين لا يفهمون أنها عملية عابرة ، ولا يقدرون أن الناتج النهائى ربما يكون أكثر ثراء . كما أن ذلك الأسلوب من الممكن أن يحبط محاولات بعض الزملاء من الممثلين الذين يحاولون تحقيق ذاتهم عن طريق صرف أو طرد بعض الزملاء الذين تصوزهم المهارة . إن المبالغة في الأداء والتشويش تدل بالفعل على عدم البراعة للمشاهدين . لقد شاهدت ذات مرة ممثلة فُصِّلَتْ لأنها قامت بملق أحمر الشفاه الزائد من فوق أسنانها أثناء مشهد حاسم رغم امتلاء المسرح بالممثلين . وقد كان المخرج يحضر عرض الماتينييه ، ولاحظ تحول والتفات كثير من المشاهدين إليها لحظياً ، فصرخ "مفصولة" .

أما عن أسلوب التغيير فيطلق على أحد جوانب هذا الأسلوب اسم قلعة الجهان . ألا يمكنك التعامل مع المسرحية؟ ألم تحفظ السيناريو ؟ قم بإعادة كتابته حتى يتناسب مع ما تستطيع عمله . فإن كان المؤدى "مجهماً" فإن بعض الكتاب أو المخرجين مستعدون للتكيف مع القدرات المبالغ فيها لبعض النجوم الذين يسرون الجماهير . لذا يطالب بعض الممثلين بإعادة كتابة أو القص الصارم لعمل ثرى لأحد المؤلفين . ويقومون هم بعد ذلك بملء ذلك الفراغ بشئ من حيلهم أو مشاعرهم المخزونة .

هناك العديد من المسرحيين المستعدين لتخطى قدراتهم لتوصيل فكرة الكاتب ، المستعدون لقبول التحدى ، مما يضيف على الذين يقومون بتفسير السيناريو جانباً من التصور . إلا أنه فى كثير من الأعمال ، أحياناً يكون تغيير الصياغة ضروري لأتبل الأسباب . ربما تفتقر المسرحية إلى نوع من الصراع ، أو فرصة لبناء التركيب اللغوى للنص ... العديد من الأسباب والجانب الآخر من هذا الأسلوب يتضمن تغييرات فى الأداء . فإِنَّكَ لا تطلب إعادة الصياغة ولكن أثناء الأداء تقوم بإعادة صياغة السيناريو ، تغيير الأساليب المسرحية ، أو حتى تغيير الشخصيات . وأحياناً يكون المؤدى على درجة من الكياسة فيقوم بإبلاغ فريق العمل أو مدير المسرح بالتغييرات ، ولكن كثيراً ما لا يحدث ذلك . وأحد الأسباب الرئيسية لفعل المؤدى ذلك هو اعتقاده أن التغيير المفاجيء سوف يثير الأداء من خلال اندهاش الآخرين فى فريق العمل لنوع جديد من التفسير . وربما يحدث ذلك نوعاً من اللهو الخاص فليذهب الجمهور إلى الجحيم ، فنحن بحاجة إلى المرح أيضاً .

بلاشك هذا النوع من "التفسير" من الممكن أن يعمل كوسيلة مضادة للملل . إن بعض المشاهدين فى بعض التقاليد الخاصة يتوقعون ذلك التصرف أو حتى يتطلعون إليه .. خاصة فى الليالى الاحتفالية عندما يسمح المدير ، المخرج والمؤلف ببعض العبت بالمسرحية . فكثير من هؤلاء يأتى بهدف خاص وهو مشاهدة بعض اللهو الصاخب . وهناك آخرون يتوقعون أن يصبح العرض أكثر ثراءً ونضجاً بتغييره بمرور الزمن . وقد

رأى بعض المؤيدين فى تلك التوقعات دعوة لاغتصاب وظائف المؤلف والمخرج .. وذلك مثل لافتة جورج م. كوهان الكلاسيكية على لوحة الإعلانات فى كواليس المسرح : "البروفات يوم الثلاثاء ١٠ صباحاً لإلغاء كل التحسينات".

(ونظراً لمعرفتي بأسلوب "التغيير" فإننى على دراية ببعض مزاياء من الناحية الحرفية لذا فلا يمكننى ، فالجانب أن أكون شديد التزمت من نفسى يميل إلى اعتباره شئ غير مجدد وغير مفيد) . ويؤدى هذا الأسلوب إلى إبعاد الآخرين وربما يؤدى إلى فصلك.

وبالطبع إن كان الممثل هو المخرج والمدير فمن أكون أنا كى أرفض؟ وإن كان الممثل المسرحي قد عُيِّنَ "للتعديل" بما يتناسب مع العرض فإن شكل الأداء سوف تخدمه تلك التغييرات التي يتم تصميمها لمصلحة المشاهدين .

المزايا: إن هذا الأسلوب يستخدم لصالح العرض ، ومن حين لآخر ينتج عنه بديل أفضل من الناحية الفنية ، وفى بعض الأحيان نوع من التجديد .

العيوب: يقدم هذا الأسلوب مثلاً ضعيفاً للعاملين الآخرين فى الفرقة ... ميل إلى تقديم نفس الشخصيات من عرض إلى آخر ألتنا غيل إلى الارتكان إلى نفس المعين المحدود من الحيل القديمة) .. ميل إلى الانغماس فى الأهواء الشخصية .. مما ينتج عنه سيناريوهات ممزقة ، وفرقة مشتتة .

وأخيراً هناك أسلوب "التشويه" ذلك الأسلوب الذي يعتبره الكثير من الممثلين ذا فائدة عظيمة ... ذلك الأسلوب الذي نطلق عليه "حوض المطبخ" ولا يرجع ذلك لكونه يتناول "الواقعية ذات العمق الأقل انخفاضاً" ولكن بسبب كل ما يمكن أن "يلقيه" المؤدين في عملية البروفات - كل شيء بما فيه "حوض المطبخ" .

يُحِبُّ بعض المؤدين القيام ببناء شخصية - مثل الرجل الثلجي - بوضع جزئيات صغيرة من هنا وهناك بجانب بعضها البعض حتى تبدو صورة مضللة لتلك الشخصية.. ويبدأ آخرون بالكثير ، ثم تتلاشي الشخصية شيئاً فشيئاً حتى تبقى نفس الصورة المضللة مثل عملية القيام بقطع شظايا صغيرة من الرخام من قشال . إن كلا من الطريقتين لها مزاياها وعيوبها ، وربما تناسب بعض المؤدين أو بعض العروض بصورة أفضل من غيرها . وأحياناً تستخدم كلتا الطريقتين .

إن أسلوب التلاشي يتضمن مبالغة مبهتية ، إذا تم بشكل مبالغ أو سخرفنا منه . وإذا كان لديك ميل طبيعي نحو عروض جادة وشرسة أو قشيل من نوعية أوه مخلص جداً فإن غالباً ما يحدث تضمين خطير وقد عرف عن هذا الأسلوب أنه يوقف استعمال يدى الممثل الهاوي قبل البدء ، بمساعدة الممثل المسرحى لكى يقترب من الارتباطات الشخصية العميقة بشيء من الانفصال والفكاهة ويجذب القيم العميقة من مخبأها بطريقة متوازنة وجديدة .

فدائماً نبدأ بمبالغة طائشة ، ثم نبدأ شيئاً فشيئاً فى التخلص مما هو غير ضروري ،

مما يسبب نوعاً من الريبة ، مما هو غير متصل بالموضوع ، مما ينطوى على مفارقات تاريخية .. وفى النهاية تنبثق صورة ديناميكية حية مصقولة قوية متكاملة للشخصية.

إن أسلوب "التشويش" يفعل الكثير : الأداء ، الدوافع ، التعديلات كلها أكبر من اللازم ... أو غير متصلة بالمرحلية .. ولكنك تعلم أنك لن تستبقى كلا منها ، لذا ينبغي أن تكون مستعداً لعملية التعديل .

وإحدى المزايا الكبيرة لهذه الطريقة هي أنها تصل إلى القيم الشاملة . وبالنسبة للممثلين المسرحيين الذين يميلون إلى التأدية بالقرب من منطقة الصدر ولا يعرفون كيف يشغلون خشبة المسرح فإن هذه الطريقة تعتبر ترياق . والمشاعر التى تتولد هكذا تبدو أنها محتوى على قوة استثنائية كما لو أن كل شعور يرغب فى امتدادها لكى تشمل عدداً من الأعراض الجانبية . وفى الجزء الخاص بالتمثيل المسرحي سوف تتوسع فى تعليق أريچنتا العظيمة "عندما أرقص دور العاهرة فهناك شيء ما يتعلق بها كأميرة ولكن عندما أرقص دور أميرة فهناك شيء ما يتعلق بها كعاهرة" ولما لا ؟

العيوب : غالباً لا يتقبله بعض المخرجين أو الممثلين الذين لا يفهمون أنها عملية عابرة ولا يقدرون أن التاريخ النهائي ربما يكون أكثر ثراء كما أن ذلك الأسلوب يمكن أن يحيط محاولات بعض الزملاء من الممثلين الذين يحاولون تحقيق ذاتهم عن طريق صرف أو طرد بعض الزملاء الذين تعوزهم المهارة . إن المبالغة فى الأداء والتشويش

تدل بالفعل علي عدم البراعة وهذا الأسلوب يمكن أن يقلل من شأن الآخرين أو يجعلك تفصل من عملك .

وينبغي أن تحاذر من تعلقك ببعض الحيل البارة التي لجأت إليها في مرحلة البروفات الأولية وترفض التخلص منها عندما يحين الأوان فمن الصعب قتل أعزائك.

ويبتسم المرء من حين لآخر حينما يسمع ممثلاً يقول لآخر قام باستخدام أسلوب التشويش في عملية البروفات "لقد تحسنت بشكل ملحوظ منذ الأسابيع الأولى للبروفات ... لقد كنت قلقاً".

الفصل السادس والثلاثون

إنها تعمل ولكن

الإيحاءات، التتويم المغناطيسى والمواد الكيميائية

الإيحاءات والتتويم المغناطيسى : - إن أول الأساليب التي سوف ننظر إليها فى هذا الفصل هي وسائل شائعة وبسيطة إلى حد ما . إنها أدوات يمكن أن ينتج عنها بشكل مؤثر نتائج درامية ولكن إذا أسيء استخدامها فيمكن أن ينتج عنها عواقب غير مرغوبة وهذه الأساليب هي الإيحاء والإيحاء الذاتى كأمثلة .

وعلى المستوي اليومي وعلى المستوي العام فإن الإيحاء هو عملية من خلالها نقبل التوجيه وهي أيضاً عملية من خلالها يمكن أن تؤثر فى مشاعرنا النصيحة الموجهة من النقاد أو الأصدقاء . وكثيراً ما نستخدم الإيحاء كخطوة أولية حيث نترك أنفسنا نؤمن بأساليب دافعة أخرى .

وهناك على الأقل أربع عناصر متضمنة في قبول أو رفض الإيحاء ١- إيعائية الموضوع ٢- مكانة الشخص الموحى ٣- المعوقات الأخلاقية المحددة للأنا العليا ٤- الجو الذى تتم فيه الإيحاءات .

وبداخل جو استديو الهروثة فإن المخرج يوحى بنتيجة عاطفية إلى الممثل الذي لديه استعداد لتقبل هذا الإيحاء والذي ليس لديه أي اعتراضات أخلاقية على تأدية ما

يُطلب منه. والغرض هو أن الشعور سوف يحدث كما هو مطلوب حيث إن الأربعة^١ شروط بها سوف تتوافر ولكن إذا كان أى منها سالباً فإن إمكانية النجاح قد تتضاءل. ومع اثنان أو أكثر من الشروط السالبة وفي الاستوديو المملوء بالمتفرجين وهم يسخرون فإن الأشياء الغريبة كلها تعمل ضد النجاح .

وعندما تكون العناصر ملائمة فإننا قد نجد أنفسنا متأثرين كثيراً بالإيحاءات غير المرغوبة مثلما تتأثر بتلك التي قد تساعدنا . تأمل حالة قراءة مراجعة العرض فقد نوهم أنفسنا أننا لن نأخذ النقد بجديّة ولكن ماذا يحدث في الحقيقة؟ إنها الإيحائية فقد فتحت الورقة تطوعياً ولذا فلا بد أنني أريد المعرفة. المكانة: إنها ناقدة ذو سمعة عالية الاعتراض الأخلاقي : إن وسائل الإعلام لديها الحق ولديها مسئولية نشر الآراء التي تعبر عن النقد فيما يتصل بالفنون . الجو أو البيئة : إننا في حجرة الأمانة ولذلك فمن الصعب تجنب التأثير بالمراجعة بالرغم من احتجاجنا .

إن الإيحاء ليس أسلوباً نستخدمه من أجل أنفسنا فالقبول بالتوجيه قد يكون عملية وجدانية ولكنه يعتمد على شخص ما آخر يؤديه إلينا ومع ذلك فإننا نحتاج لأن نكون مدركين بالعملية إن لم يكن لأي سبب آخر غير أننا نستطيع تعلم أن نقي أنفسنا من إيحاء غير مطلوب .

إن الممثلين المسرحيين دائماً ما يتلقون إيحاءات ليس فقط من المخرجين والمنتجين والأصدقاء والنقاد ولكن من عمال المسرح وزملائهم الممثلين ومديرى خشبة المسرح

والمديرين وحتى من المستثمرين وبعض الإيحاءات قد ينظر إليها ذات قيمة والبعض ليس له قيمة كيف يمكنك اختيار تلك التي يمكن أن تصل إليك ؟

ربما تختار أن تزيد من مكانتها وترى الإيحاء كشيء أخلاقي وتشعر بالراحة والزمان في الظروف التي تحدث فيها الإيحاءات. قليل من القهوة بعد البروقات يمكن أن تخلق جواً لطيفاً أو قد تختار أن تجرب أي من هذه ويتغير واحد أو اثنين من الشروط الأولية فقد نعزل أنفسنا عن الإيحاء بمعنى أن الشخص الموحى يصبح شخص أحق لا أخلاق له .

وإذا رغبتنا أن نكون نحن الذين يوحون وهكذا نحرك أنفسنا فإن الموقف يتغير فقط قليلاً وعندما نغير أنفسنا مثلاً أن نسترخى على سبيل المثال ويحدث الاسترخاء فعلاً فإننا نمارس شكلاً من الإيحاء الذاتي ويمكن أن نجعل أنفسنا نخرج مشاعر عند وجود الإشارة مشاعر تتراوح من البساطة إلى العمق . ولكننا الآن لابد أن نبدأ في التفكير في خطوه تتعلق بالطقوس أكثر .

أولاً : اخلق جواً فيه استرخاء وجميل واجعل نفسك تشعر بالراحة في هذا الجو وتأكد انه ليس هناك أى توتر وبعد ذلك قول لنفسك وتبصر ما تقوله عند وجود إشارة أو علامة ، بعض الحثوف سوف يحدث لك ويستمر حتي هذه الإشارة أو أي تعليمات تريد أن تبرمجها. وبعد ذلك اعط أوامر لنفسك لكي تشعر بالاسترخاء وتتخذ موقفًا ودياً عند العد إلى عشرة. وأنت الآن مبرمج علي ما بعد فترة التنويم المغناطيسي .

إن أميل كويه كان يجعل الناس يبنون تقديرهم لذاتهم بجعلهم يرددون "كل يوم بكل وسيلة فإنني أحسن وأحسن" ومثل هذا الإيحاء الذاتي يمكن أن يعمل. إن أكثر الأجواء المرغوبة للقيام بالإيحاء الذاتي تبدو أن تكون بالضبط قبل الاستغراق في النوم أو عندما نستيقظ وقبل النهوض .

وإذا كان أسلوب الإيحاء والإيحاء الذاتي فعالاً جداً فلماذا لا نستخدمه بمفرده مع كل شعور نحتاج أن نولده جزئياً ؟ إن النتائج المقترحة قليل لأن تبقى ثابتة ولا يهمل إلى أى مدى تتغير الظروف مثل البنت التي ظلت تبتسم حتى ولو أنها قد دُستها سيارة. وعلاوة على ذلك فإن في المرحلة الانتقالية بين التغيير الكامل وما بعد الإيحاء فإن هناك تغير قصير في السرعة وهي فترة عقيمة قصيرة وأيضاً في أثناء حالة الإيحاء فإن الفرد يميل إلى الشعور بأنه خارج السيطرة كما لو ان الإرادة غير قادرة على تغيير الطريقة التي برمجنا عليها .

إن الإيحاء يبدو أنه يشبه شكلاً بسيطاً من التنويم المغناطيسي. وفي الحقيقة فإن بعض المثليين ينظرون فعلاً إلى الإيحاء كمرحلة مبكرة من مستويات عديدة من التنويم المغناطيسي ولكن التنويم المغناطيسي العميق أو النشوة العميقة أكثر قوة من الإيحاء. إن الاعراض الجانبية للتنويم المغناطيسي تُلاحظ كثيراً في الإيحاء وعلاوة على ذلك فإن التنويم المغناطيسي يظل ظاهرة لم تُفسر بعد بشكل مناسب .

وهناك ظواهر عديدة لانفهمها تماماً ومع ذلك فليس هناك خطر من استخدامها لأنها

ناجحة وليس منها اذى . ولكن سوء استخدام التنويم المغناطيسي يمكن أن ينتج عنه عواقب وخيمة جداً لأي سبب أعرفه بما في ذلك المخدرات .

وكثيراً ما نسمع من المنوم المغناطيسي على خشبة المسرح والمعالجين بالتنويم المغناطيسي وآخرون أن التنويم المغناطيسي ليس خطيراً وأن الإيحاء الذي ليس شائناً يمكن أن يكون له تأثير إذا كان الموضوع معاكس أخلاقياً له أو لا يريده . ومن الناحية النظرية قد يكون هذا صحيح ولكن إذا أخذناه من الناحية العملية فإنه زائف تماماً . وعندما يكون الإيحاء ذكياً بشكل يكفي لتطويق الأنا العليا فإن أى شخص قد يجرى بفعل أى شيء : القتل ، أو الاعتداء الجنسي . مواقف مضادة للشخصية وحتى الانتحار.. أي شيء . والمعالج بالتنويم المغناطيسي الشهير معلمي حذر بأنه يمكن أن يكون هناك أمثلة علي ذلك عندما لا يوقظ الشخص من نشوته وهذا لم أشاهده أبداً ولكنني شاهدت ما يُطلق عليه أهل الكاريزمي الشراب المسكر وكنت متأكداً أنهم لم يكونوا موتي أو أحياء ولكن أبرياء تم تخديرهم أو تم تنويمهم مغناطيسياً فأصبحوا عبيداً . وإن كان صحيحاً أنهم يطيعون فقط "سيداً" واحداً حينئذ فإن تخمينتي هو أن إيحاء ما بعد التنويم المغناطيسي عامل مساعد بالتأكيد علي الأقل .

وبينما المنومين المغناطيسين المعالجين المحترفين يطمئنونا على أنه شيء آمن فلا بد ان ينظر إلى ذلك كشيء نسبي . ومثلما نسمع عن الدواء الآمن حتى لو أنه قد يُثبت أنه مميتاً بجرعات خاطئة أو عندما يصفه دجال فكهكذا يكون الحال مع التنويم

المغناطيسي. وفي أيدي الشخص المتعلم المحترف ذو أخلاق أو عالم النفس فقد يبرهن على أنه شيء آمن إذا كان وسيلة محدودة ولكن كعرض مسرحي أو حيلة جماعية أو عرض خاص فإن المخاطر لا يمكن أن تُعد. والأدهى أن أي شخص تقريباً يمكن أن يتعلم التنويم المغناطيسي .

وما يُقال هنا بلاشك سوف يزيد من عدد المتحمسين للتنويم المغناطيسي ولكنني سوف أكون مستعداً لمناقشة الحدث مع أي شخص . وكما مارس ذات مرة فإنني لا بد أن اعترف بالتطبيق الخاطئ لهذه الوسيلة . وعن نفسي فقد أسمع لنفسي بأن أنوم مغناطيسياً ولكن فقط مع شاهد ودود وخبير حاضر .

الفوائد : عندما يعامل هذا الأسلوب بشكل مناسب فمصرف يكون هناك استرخاء واستجابات مُعدة مسبقاً عاطفية ومحددة بالرغم من أنها عادة ضحلة . نتائج مكررة واستبقاء طويل .

العيوب : المشاعر المدفونة، الانسحاب، فترات الانتقال عند الذهاب من الموقف العادي إلى موقف ما بعد التنويم وعند إساءة الاستخدام يصبح التنويم المغناطيسي خطيراً .

هناك أساليب أخرى دافعة نختار منها لدرجة أن قائمتي في الأوليات سوف تضع هذا الأسلوب في آخر القائمة .

المواد الكيميائية : - قد نتساءل لماذا نضع التنويم المغناطيسي علي القائمة كأسلوب دافع إذا كان خطراً بهذا الشكل؟ أولا : لأننا نعهدنا أن نضع علي القائمة ونُصف أي وسيلة متاحة لها إمكانية تغيير حالة الممثل العاطفية. ثانياً : وعلى الرغم من أننا لابد أن نأخذ في الاعتبار التلميحات الأخلاقية بما يمكن أن يسببه العرض للجمهور أو الممثل فإن الأساليب نفسها لا أخلاقية .

إن كلاً من الجراح والقاتل يعرفان كيف يفرسون سكيناً في شخص حي مع إدراك كامل لما يقطع. وما يفعله القاتل ليس أخلاقياً ولكن ما يفعله الجراح يكون أو لابد أن يكون أخلاقياً. وبالنسبة للجراح ولكي يبدى تلك المهارة كما فعل چاك فإن الشخص الممزق يجعل منه قاتلاً فعلاً .

ولذا عندما نضع التنويم المغناطيسي علي القائمة كأسلوب دافع فإننا ندرس إحدى الطرق المعترف بها والتي تُغير بها المشاعر. ومن الطرق الأخرى المثيرة للمشاكل استخدام الأدوية والمخدرات وهنا أيضاً تصبح ضرورة التأكيد على العيوب والأخطار العديدة . إن الأدوية والمخدرات مثل التنويم المغناطيسي قتل أسلوباً دافعاً ومؤثراً له عيوب وظيفية متعددة وكبيرة .

ليس هناك شك في أن حالاتنا العاطفية يمكن أن تتغير كيميائياً وكل عادة كيميائية لها أعراض يمكن التنبؤ بها وتحديدتها تقريباً وها هي القليل من الأعراض أو التأثيرات الشائعة : الكافيين - يحرك وينبه . الكحول - يحرر الإحباطات ويبطيء

من ردود الفعل المنعكسة - التيكوتين - يحرك أولاً ويعد ذلك يُهديء المارچوانا- تحرر الإحباطات والخيال وتزيد من استجابة الشعور ويمكن أن تُربك الربط بين الأشياء الأسيرين - مهديء بشكل خفيف ومُسكن - الباريتيوريت مهديء قوي - ماندراكس منوم قوى جداً - الهيريون مهديء قوي جداً ومُسكن شديد - الانفتامين مشير قوى ويزيد من الانتباه - الكوكاين مشير قوى جداً - ديازيبان أو الفاليوم مهديء للمعضلات ومهديء للأعضاء ل . س . د مقاوم للهلوسة - عش الغراب السحري مقاوم للهلوسة وأغلب الأدوية الأخرى الحديثة تعتبر بديلاً لهذه الأشياء .

وتحت سيطرة المستشار المحترف المستول فإن المرء ليس لديه أي مشكلة لأي من هذه عند الحاجة للعلاج. وهنا أيضاً فإننا نعرف أمثلة لا تحصى حيث خرج العلاج عن السيطرة وخارج مجال الوصف فإن استخدام أي من هذه لابد أن ينظر إليه بشكل كبير واحتراس عند الاعتماد عليها في المساعدة في دفع أو تحريك الممثل والممثل المسرحي أو حتي أكثر من ذلك .

وتأمل مرة أخرى سبب الأساليب الدافعة. إنها موجودة للتأكيد بأن ما نحتاجه لاستدعاء الشعور الذي لا يحدث تلقائياً ونستطيع استغلالها في المساعدة للمشاعر في كل أشكالها وأحجامها. سوف نحتاج إليها مثل الألوان على الصورة ربما مجالات ضخمة للون واحد وتفاصيل لأخرى وربما تشيع للون ما يلون كل شيء من مجموعة كبيرة من المشاعر تتطلب مجموعة كبيرة من المصادر. نادراً ما نتوقع التنوع الكامل من مصدر واحد ونحتاج لأن نكون أحراراً في تسوق المنتجات التي نحتاج لها .

إن المشكلة الأساسية مع الأدوية والمخدرات من وجهة نظر الممثل المسرحي أن أغلبها له نوع واحد من الإنتاج ليّباع. وإذا تأثرت بها فهذا يسبب استمرار فعاليتها. إن خطأ في استخدام الكوكابين سوف يسبب بالتأكيد شيء مماثلاً للمجنون الزائد الذي قد يحتاجه لمشهد واحد. ولكن أى من تلك اللحظات لمشهد واحد فيما بعد يحتاج إلى دفء بسيط وخفيف أو حزن متسحب عميق .

وعرض واحد بعد ليلة من القلق وعدم النوم والشكوى من ألم النساء وبعد تناول جرعة واحدة من الفاليوم لكى أريح عضلاتى المتعبة كنت غير قادر على استحضار ما يكفى من الإثارة لكى أبرز مشهداً كان فيه تصرفي ينصب بالغضب على طالب يد ابنتي ، ولم يكن هناك أي أسلوب قوي بما يكفى لتقديم أو لتوفير مادة الأدرنالين الكافية لتبرير رفع صوتي وطحن الذي تقدم ليد ابنتي علي الأرض لقد عانيت مرات عديدة من عدم النوم وأدركت أنه لم يكن القلق الذى أثر في. والفاليوم الذي تأثيره يمكن أن يستمر أربع وعشرين ساعة جعلني فقط أقعد علي ظهري وهنا التحدي ؛ وقال الفاليوم "وماذا بعد" .

ومع وجود استثناءات قليلة فإن الأدوية تميل إلى تقديم تأثير غير مكشوف في العرض كله وأحياناً يمكن أن يكون التأثير غير واضح ومفيد. على سبيل المثال فإننا نعرف أن مستوى النشاط علي خشبة المسرح عامة أعلي من المستوي اليومي المعتاد

ونستخدم من الأدرنالين أكثر من الكم المتوسط. وماذا عن الأدوية التي تساعد على إفراز الأدرنالين أثناء العرض؟ حسناً فيما عدا أن بعض المشاهد سوف تولد أدرنالين كافى من نفسها وعندما يضاف الدواء إلى الأدرنالين الطبيعى فهذه تصبح دعوة إلى التمثيل أو التصرف الزائد وينتهى بنا الأمر إلى أكثر مما نحتاجه .

وبعض الأدوية تكون مثل الأدرنالين فى التأثير ولكن لاتستمر طويلاً في مفعولها وإذا أخذت عند الاحتياج فربما تجد أنك تستطيع تشكيل النشاط الذي ينساب في العرض . وعلى سبيل المثال فإن الكافين في فنجان القهوة أو الشاي أو مشروبات الكوكاكولا أو الشيكولاته قد لقي قبولاً عاماً بين الممثلين المسرحيين ولكن حتى هنا فقد تكون هناك فخاخ كامنة .

وهناك ثلاثة عناصر أخرى ينبغي معرفتها عن الأدوية الأول : إن كل دواء له تحول في وقت المفعول فهو يصل إلى قمة التأثير في وقت معين ثم يقل هذا التأثير عند معدل معين . وإذا استطعت أن تجعل هذا العلو والانخفاض في التأثير متزامناً مع احتياجات العرض عندك فقد تستطيع أن تجعل المادة الكيميائية تعمل من أجلك. والعنصر الثانى أن الجسم يطور تيقناً ضد المواد الكيميائية الخارجية ونتيجة لذلك فقد تجد من الضروري زيادة الجرعات بانتظام للوصول إلى نفس النتائج . والعنصر الثالث أنه ليس هناك وجبات مجانية فأنت تدفع فى مقابل ما تحصل عليه وكل مادة كيميائية أدخلت في جسمك تغير من كيمياء الجسم . والتوازن فى الكيمياء الحيوية الخاصة

بالجسد والتي تُبقي علينا في الحالة التي نسميها حالة صحية جيدة قد نتدخل فيها ولا يهم الاعتراض علي الدعاية المبالغ فيها للدواء فأى مادة كيميائية ليست من نفس طبيعة المادة الكيميائية والتناسب اللذان يوجدان فى الكيمياء الحيوية للجسم وفى نهاية الأمر سوف يكون لها بعض الأعراض الجانبية .

وشيء عادي أن نحقق الانسولين حيث يكون هناك نقصاً في الأنسولين الطبيعي ولكن أي شيء غير ضروري للكيمياء الحيوية المتوازنة داخلنا سوف يُسبب بعض الاضطراب. فقد يكون قليلاً فى التناسب مع الفوائد المأخوذة لدرجة أن الأطباء قد يقولوا "لجميع الأغراض وبالتوازن" - وليس هناك أى أعراض جانبية . ومن المؤسف أن كثير حتى من هذه الاعراض الجانبية البسيطة تتجمع ويمكن أن توقفك عن العرض تماماً . وعندما نتأمل كل هذا مع المشاكل الحاضرة مثل الإدمان والحساسية وتكاليف بعض من هذه الكيميائية فيصبح هناك سبباً بسيطاً لوضع الاعتماد علي الدواء علي قائمة الأساليب الدافعة لدينا وإذا لم يتم وصف الدواء طبيباً فإن ملاحظتي كانت. إن تحديد أخذ الدواء علي فنجان أو اثنين من الشاي أو القهوة عند الاحتياج إليه فعلاً فإن حبة اسبرين أو بنادول تكون هي أكثر أو أقصي ما يحتاج إليه معظم الممثلين المسرحيين. وفيما يتعلق بما قد أصبح شيء ضرورى اجتماعياً من أخذ رشفة من الكحول فإننى عدو لذلك . وحتى جرعة واحدة لكي تصبح متأثراً نعم فقد تشعر أنك فى حالة استرخاء أكثر وأن انعكاساتك قد تبطيء قليلاً لدرجة أن التغيير لا يكاد أن يُفاس. ولكن ردود فعلك على خشبة المسرح قد تحدد الفرق بين ما هو آمن وما هو غير

الآمن وحتى بين الحياة والموت فإن أي إبطاء في الانعكاسات يمكن أن يكون خطيراً. وقائدى سباق السيارات لن تكون عندهم الجرأة والطيارون يُفصلون من عملهم لو عُرف انهم تناولوا حتي رشفة واحدة من الكحول. ولأعبوا الأكروبات والسيرك يدركون المخاطر الكامنة لذلك. والعرض في المسرح يعتبر أيضاً عملاً ذو مخاطر عالية.

وفى على الخاص فإن الأنف المكسور والكوع المصاب والضلوع المحطمة والظهر المخلوع والرقبة الملتوية والالتواءات العديدة كل هذه تشهد علي الممثلين الذين غالباً ما يقولون أنهم سيأخذون فقط كأس واحد .

وأحد المواهب الرفيعة جداً التي عملت معها قد توفي مريعاً بسبب تلف في الكبد والكليتين. وبعض أفضل الممثلين المسرحيين وأكثرهم موهبة والذين أعرفهم يمكن فقط أن يقدموا جزءاً بسيطاً من قدراتهم علي خشبة المسرح. وأعظم الممثلين المفيين في زماني قتل رجل علي خشبة المسرح عندما ظل يغمس خنجره وقت أطول من اللازم وبعد ذلك ضرب الزجاجة احتفالاً. لقد دمر نفسه .

لقد ارتبطت مع مسرح إنسمبل فى سيدنى لمدة أربعة وثلاثين عاماً وكنا دائماً نتمسك بالقاعدة التي تقول إنه لا شراب لمدة ثلاث ساعات قبل العرض. وروح القاعدة تعني أنه إذا كان شخص ما لايتخلص حتي ولو بدرجة قليلة من المواد الكيميائية المأخوذة قبل العرض بخمس أو ست ساعات فإنه يعتبر متخلفاً . ومع ذلك فإن قاعدة التساوى والتي تمهد السبب في الطرد لابد أن تتركز علي الممثل المُرِك جداً وكنا نفصل الممثل بسبب التأخر مرتين عن قواعد الفرقة .

وبعد العرض ربما تفعل ما تريد. ولكن بالتأكيد ليس قبل أو أثناء العرض ومسرح إنسمبل هو مسرح حميم والجمهور في مكان يتيح له رؤية الفرق بين الشخص المستجيب جداً والشخص الذي يكون بعيداً عن الاستجابة بدرجة قليلة .

وعندما تصبح القاعدة معروفة في المهنة فيمكن التنبؤ بشكل كبير بأن المسرح حالاً سوف يخلق بسبب قلة الممثلين. من يكون مستعداً للعمل تحت مثل هذه الظروف؟ كانوا يضحكون وهم يخلقون مسرحاً آخر. وحقاً فإن كثيراً من الممثلين كانوا معتادين على الشرب كشيء طبيعي للأداء. وبعض المسارح كانت تتسامح أو حتي تشجع الشرب أثناء العرض .

وبالنسبة للسجل فإن مسرح إنسمبل قدم سبعة أو ثمانية عروض في الأسبوع، اثنان وخمسون اسبوعاً في العام لمدة أربعة وثلاثين عاماً. ونحن نعتبر في الترتيب الثاني من حيث أطول أداء في المسرح المحترف في إستراليا وأطول من بقي دون دعم مالي .

ربما قد يكون هذا تفكيراً معتدلاً .

الفصل السابع والثلاثون

علم المعاني

إنه يجلس إلي المنضدة يأكل ولكن كيف يجعل الأكل عملاً جميلاً؟ قد نضيف ظرفاً مثل "بنهم" أو قد نختار أفعال أخرى لهذا السلوك مثل **يَظْمَم** - **يَقْطُر** - **يسرف في شرب الخمر يأكل بنهم** وأفعال أخرى قليلة ولكن بمساعدة بيتر مارك روجيت في قاموسه المسمي **ثيساروس** وهو الوحيد المطلوب لطلاب الاستديو الموحد اتفقنا علي الفعل **يهجم على الطعام** .

ولماذا نتضابق عندما يكون الهجوم علي الطعام قد يشبه كثيراً حشر الطعام أو أكله بسرعة أو التهامه؟ والجواب أن الأمر لن يكون هو نفس الشعور بالنسبة للممثل المسرحي. ولتأدية التصرف يأكل ولكن بنوعية خاصة فإن الممثل المسرحي باستطاعته أن يتفكر في عينة من تلك الكلمات الأخرى. يحشر؟ لا المعنى يبدو بشعاً أكثر من اللازم . يأكل بسرعة؟ لا المعنى يدل علي اليأس. يلتهم؟ لا المعنى شديد أكثر من اللازم. يهجم على الطعام؟ وهذا المعنى يوحي بالسرعة والضرورة ويناسب الشخصية ويجعل الممثل ينطلق ولذا يكون الفعل هو يهجم علي .

وملاحظة عملية البروفة الأولى قد تبدو مثل زيارة قصيرة في رحلة علمية في علم المعاني. ويكافح الممثلون علي المسرح لتحديد ما إذا كانت هذه العبارة ترجع لأن الشخصية تؤدي تصرف "يتهم" أو "يواجه" أو "يقيم" أو "يتحدي". وقد يعتقد البعض

أن الوقت الكثير المأخوذ من مدة البروفة ذو الأربعة أسابيع هو نوع من الانتحار. ولكن تختلف الحالة. إن الحصول علي فكرة واضحة عما يفترض أن يفعله كل شخص للشخص الآخر تعني أن هناك حاجة لقليل من النقاش عندما يقف على قدميه وغالبًا ما يوجي الأمر بأفكار في أداء علي خشبة المسرح والذي قد يصبح نوعًا ما من التنفيذ أو التناقض مع ما قد تقرر في الأسبوع الأول .

وهناك أيضًا مكافأة اقتصادية أو لوجيستية في هذا الأمر حيث إن الأسابيع الأولى يمكن أن تتكرر في أي حجرة صغيرة. والمساحة التي حددت والتي من حجم أكبر هي ضرورية فقط عندما يقف الممثلون على أقدامهم لإنهاء العرض .

واستخدام الأسبوع الأول في التخطيط للحصول علي الفعل العاطفي يوفر أيضًا من الوقت مما يجعلنا نضطر إلي قراءة آخري نلاحظ فيها الظروف المحددة: "في سعادة" "في شوق" "في سحر" وهكذا وبعد اختيارنا الفعل "يهجم على" فإننا بالفعل قدمنا نوعية "في سحرا" و"في سرعة" وربما أيضًا نكون قد قدمنا معاني أخرى إضافية رفيعة لا توحى بها الظروف. وربما شخص ما الذي يهجم على الطعام قد يشعر أيضًا بقليل من الحرج لكونه يُري وهو يفعل ذلك ولذا للتغطية على حرجه فقد يبحث عن قليل من المبالغة في السخرية من نفسه. وباستخدام الفعل المحمل عاطفيًا "يهجم" على دعنا نلتقط بعض لمسات الإخراج وما يشبه عمل المخرج .

مزايا طريقة علم المعاني : البساطة علي شرط أن ينجح معك الأسلوب تمامًا. السرعة حيث إنك تنال العنصر وهو ينساب مبكرًا في البروفة وهكذا معطيًا الفرصة

للعمل والتعديل أو المقايضة من أجل شيء ما أفضل في وفرة من الوقت. وكما ذكرنا هذا الأسلوب ثري جداً .

العيوب : إذا نجحت العملية مع ممثل مسرحي فليست هناك أية عيوب. وربما إذا مر الارتباط الرئيسي لبعض التغيرات أثناء الجولة فإن هذه الأفعال العاطفية يمكن أن تغير ما نحمله ويجب تذكر أن اختيار الكلمات يكون علي قدر ردود فعل ذلك الممثل بشكل محدود. وليس هناك أي كلمة تستحضر أتماتيكياً نفس رد الفعل من مختلف الناس. فقد يوحى "تهجم" لشخص ما بكونه متأخراً عن العمل وبالنسبة لشخص آخر فقد يبدو الأمر مثل لعبة من ألعاب الحفلة المليئة بالمرح .

إن علم المعاني هو أسلوب له مجال واسع يمكن ان يشير مجموعة كبيرة من الارتباطات والمشاعر. وبالصدفة فإن القدرة على إيجاد تلك الكلمة الملهمة هو ما يميز المخرج الجيد بشكل خاص .

الفصل الثامن والثلاثون

الطقوس والسحر

إن سلوك بعض الممثلين المسرحيين على خشبة المسرح الخلفية يمكن أن يجعل المبتدئين يندهشوا أو يصددهم إلى حد عدم الكلام. قم بجولة من غير سابق إعلان إلى حجرات الملابس وسوف تجد أناساً موهبين جداً وطبيعيين بشكل كامل يجلسون على الأرض، ويضعون رجلاً على رجل ويغمضون أعينهم ويتغنون أمام وثن صغير فيه عصا من البخور تحترق، أو ربما تري تميمة لجلب الحظ على متعصدة الملابس أو شيء من السحر يدخل إلى الجيب قبل الصعود إلى خشبة المسرح وأحياناً ما يصلون أو يؤدون طقوساً تشبه المصافحة السرية في المجتمعات الغامضة .

وإحدى الممثلات المسرحيات التي أعرفها كانت تمضغ اللبان قبل كل عرض ثم تضع اللبانة على قوس خشبة المسرح من الداخل عندما كانت تدخل. وكان بإمكانك أن تعرف عدد العروض إذا حسبت اللبان الموضوع هناك وأي شخص كان يزيل قطعة من اللبان كان مصيره الهلاك .

وأحد الممثلين العظام كان يحتفظ بروح شريرة وربما كانت هذه الروح يتفق معها من قبل أي شخص لا يمكن تحديده. وكانت المثلة تتحدث إلى الروح بصراحة في حجرة الملابس ورغم أنني لم اسمع أي إجابات. ولكن بدا الأمر كذلك وكانت صديقتها تؤدي عدة أغراض فكان باستطاعتها أن تجعلها تسترخي وتجهزها للاستمرار وتغريها عندما

كانت تفشل. وكانت أيضًا تقوم بعمل الضحية إذا حدث أي خطأ. وفي إحدى المناسبات صعدت إلي خشبة المسرح بدون دعامة شخصية ضرورية واستطاعت أن تخرج من المأزق ولكن بعد المشهد اندفعت إلى حجرة الملابس وأغلقت الباب بقوة وسُمع التأنيب القاسي الذي اعترفت به لصديقها لإخفائها الدعامة .

والبعض يلمس الخشب قبل الصعود إلى خشبة المسرح والبعض يتحدث إلى الصور. والبعض يُقبل صورته في المرآة. أما أنا فكنت أتمسك بإقصة القمصين والرأس بينما أقول "هيا طير إلى السماء" وكان منطقي أنني كنت أؤكد على الترتيب الصحيح للملابس وشعري. ولكني بعد عرض واحد عندما لا تسير الأمور على ما يرام خطر علي بالي أنني لن أؤدي شعائري . ولم يكن شعري أو ملابس غير سوية ولكن شعرت أن العرض السيء كان نتيجة لفشلي في تأدية الحفلة الضرورية .

وأسال أي ممثل إذا كان يؤمن بالخرافات. والإجابة المحتملة ستكون لا بينما يخط على الخشب .ولكن دعني واحد يصفر في حجرة الملابس أو يضع هذا جديد على منضدة الملابس أو يغني أغنية الوداع لتوسيتير أو يذكر ما كُتبت وكثيراً ما ستجد الممثل لا يد وأن يؤدي بعض الشعائر المشابهة للتعويدة إذا لم تكن كفارة .

وكل شخص يقول "بالطبع إنني لا آخذ هذه الأشياء مأخذ الجد" وسيخبرك كل مسرحي عن أمثلة أحدث فيها الحظ فرقاً بين النجاح والفشل، التقدم بعمله أو التأخر فيه "لو كنت حضرت دقيقة مبكراً لكنت حصلت علي الوظيفة" والبعض يري الحظ

كدافع نهائى ومهما يتطلبه المشهد. إذا كنت محظوظاً فسوف يكون هناك . وكثير من المثليين يعتقدون فى المصادر العقلية التى تعتمد على الشفاعة الأخيرة للحظ . "إن الملكة العقلية عندي لم تعمل الليلة بالاحظ التعس" أو "لقد كنت محظوظاً الليلة كل شيء كان علي ما يرام" وإذا اهتممت ومع الحظ الصحيح فقد نستدعيه عند الإشارة.

ماهي هذه المخطوط الغامضة التى يمكن أن يكون لها ثقل كبير؟ هل هي أعباء ثقيلة أنزلت علينا من عالم آخر؟ هل هي أرواح قد يتوصل إليها المرء؟ هل هم وسطاء لقوى روحانية عظيمة؟ هل هي قوة بداخلنا؟ وحيث إننا لا نعرف بالتأكيد فإن كثير من المثليين يعتقدون أنها لفكرة طيبة أن نراهن على كل هذا. وعلم الفلك والروحانية والسحر واليوجا والتأمل كل هذه يمكن أن يكون لها دور .

ليس لهذا أي ضرر. علي الأقل فهناك اعتراف بين الناس المنشغلين بالمعتقدات الدينية. والاهتمام الساهر بالوظيفة الروحانية فى داخل نفسيتهم. إذا رأيت أحد رجال المسرح يحمل فى رقبته سلسلة عليها صليب أو نجمة ديفيد وهلال أو شيء ما آخر معلق بشكل مرتب فحسناً كما قال الرجل "إن هذا شيء استعراضي".

الفصل التاسع والثلاثون

فن الفوز في المباريات الرياضية

والكيمياء الخاصة بالعلاقات بين الأشخاص

تتم الدعوة إلى البروفة الأولى وهناك يجلس المشلون في انتظار البدء وفي حماس يحييون الآخرين المعروفين لديهم وينفس الحماس يقدمون الاصدقاء إلى الغرباء. وتتم إذاعة الأسماء ذات المكانة الاجتماعية وعناوين العروض الهامة. والبعض قد احضر بعض الحلوى ولا يرتدون الملابس التي سيرتدونها غداً والتي يمكن أن تتحمل العرق والاتساخ. وهذه ملابس فاخرة قد اختيرت لتترك انطباعاً.

ولكن من؟ المخرج؟ بالفعل لديهم الوظائف. الجسمهر؟ ليس هناك أحد منهم. وبالتأكيد ليس بعضهم البعض؟ ولكن بالتأكيد فعلاً كل منهم.

وهذه أول غزوة لصنع المرء عند استيفي بوتر. من بهته الفرقة سوف يتوج على العمود الطوطى؟ ومن سيحتل المرتبة الثانية؟ وهكذا إلى أن نصل إلى من هم الأدنى والذين في الحقيقة وقع عليهم الاختيار ويطلق عليهم مساعرو مدبري خشبة المسرح. وهذا هو المعادل لكلمة أو لتعبير الولد النسخة ولكن دعنا نحترس. ولكن القاعدة لا تحقر أبداً من شأن هؤلاء الذين تحتك خاصة مساعدي المديرين والذين سيصبحون في يوم من الأيام مخرجين.

ولهذا فإن كل شخص لطيف مع الآخر. ولكن مع حاسة المزاح والمناوشة. "إننى أسمع أن مخرجنا ممتاز مثل المخرج الأخير" إن آخر ممثلة أولي عندي تقول إنه متمسك بالرسميات في الحصول على النص مبكراً "وشخص آخر ينضم قائلاً" كيف تمكنت من التعامل معها؟ لقد كانت ممثلة بديلة ذات مرة وأتسأل إذا كان الأمر مطمئن للعمل معها هذه الأيام؟". إن دمج شيئين في شيء واحد معناه خطوة إلى الأمام .

امزح - الفت الأنظار - قلل من قدر الآخرين - اشكو - تملق ولكن بشكل لطيف ويشكل مذهب وبعناية. وأنت لاتعرف بعد الكثير عن الالتزامات السياسية عند توزيع الأدوار وكن حريصاً فيما تقوله عن المنتج والمخرج فإن الشخص الذى تتحدث إليه يمكن أن يكون زميل في الهجرة لأي منهما .

إن موقعك المحدد علي العمود الطوطمي لم ينته بعد والطريقة التي تعمل بها أو تتألف مع المجتمع أو تنسحب بها أثناء البروفات سوف تساهم فى التصميم وبالطبع عندما تخرج الانتقادات يمكن أن يكون هناك تعديل وقرار .

واهتم حتى قبل حدوث المزاح في البروفة الأولى فإن العملاء يسعون وراء مبالغ معيّنة ورواتب ومكانة في حجرة الملابس وأحوال السفر والموافقة على توزيع الأدوار....إلخ. ولكن فيما يتعدى ذلك وفى داخل الفرقة فإن الجماعة تقوم بعمل ترتيباتها الخاصة وهذه المشكلة تشكل المشاعر بطريقة محددة. وكيف تضع نفسك في المرتبة مع الآخرين سوف يؤثر ليس فقط في سلوكك علي خشبة المسرح الخلفية ولكن

في خشبة المسرح عامة أيضاً. وإذا لم يكن الفرد واعياً بالفخاخ فإن النتائج يمكن أن تكون مدهشة جداً فكم مرة كان الدور القصير والأساسي لرجل الشرطة الذي يأتي في وقت الذروة يعطي لمساعد المدير لتوفير الرواتب. ونري رجل الشرطة هذا وهو يحاول التغلب على التذلل وهو يقبض على الرجل المهم وهذه هي المادة التي منها تصنع قصص العشاء في الخارج .

وعليك أن تحترس من المذاق ومواطن السقوط لأن ذلك يسمح للممثلين بالاستفادة من حالاتهم المقبولة علي خشبة المسرح. وإذا اضطر الممثل لأن يؤدي تصرف يعلم على ممثل آخر والذي فوقه بثلاث مراحل على العمود فإنها تكون فرصة لأن ينزل بمصنوعي الآخر. والدافع ببساطة هو أنك تقذف بوزنك حول خشبة المسرح الخلفية. وخذ هذا كتذكرة بأنني أستطيع ان أتسلق فوقك وإذا وضعت ذلك في الحساب .

وتصرفات معينة في المسرحية يمكن تحريكها بسهولة من خلال الفوز بهاريات رياضية إذا كانت تقع ضمن التصنيفات المتصلة بالسيطرة أو الحالة وتصرفات، مثل "يقلل من" أو "يلفت الأنظار" أو "يشكو" أو "يسالم" أو "يتدخل" أو "يطرد" على شرط بالطبع ان تشكوه تسهل بشكل ملائم ما تريد أن تفعله له ويعد ذلك يا لها من فرصة في أن تفعل ذلك من وراء المشهد .

ولكن فن الفوز بالمباريات الرياضية ليس محصوراً فقط على استغلال ظاهرة موجودة فيمكننا ترتيب الظاهرة لكي نأمرها والتصرف الذي ذكرناه من قبل يعلم فوق

ويمكن ان يعطينا مدخلا . إن العلو هو وسيلة للتأكيد على تنابع التغيرات والذي يمكن أن يؤدي بطريقة مثل بناء مشهد وشريكك بفعل شيئاً ما وأنت توفق ذلك مع شيء آخر يصبح أفضل وهكذا تسير الأمور من أفضل إلى أفضل. وهكذا فإن الجزء الأعلى من القمة يتقلب ويحل محل الموقع الآخر على العمود الطوطمي وهذا يمكن تأديته لتصرف أما أساسي أو تكميلي "بالنسبة لجعله فوق" أو يمكن تأدية تصرفات أخرى مع الطرف أو الحال الملون والذي يعني "بطريقة علوية" .

وليس هناك عادة أي تعقيد فيما يتعلق بتأدية أو القيام بتصرف بسيط مثل "جعله فوق" ولكي ترتب لشعور من النوع المخادع يمكن أن تحوله ببساطة إلى لعبة. فليس البحث عن الروح يتطلب أن تراها كمزاح أو مرح أو استعادة نشاط ماذا يتطلب الأمر للحصول على لعبك للشطرنج تحدث على خشبة المسرح الخلفية بين المشاهد . إن النوعية الناتجة عن مثل هذه الطريقة نحو العلو هي عادة تتسم بالأناقة والخفة وسرعة البديهة أو المزح البريء .

إن العلو على القمة يمكن أن تحركه أساليب أخرى مثل الرغبة في التملك والبقاء على قيد الحياة والتحدى أو الهجوم المستتر. وهذه الأمور كلها سوف تجعل نوعية العلو جدية جداً. وإذا أردت حرباً عالمية ثالثة فإن واحدة من هذه يمكن أن تؤدي دوراً أكبر من الفوز في المباريات الرياضية .

ولكن استغلال فن الفوز بالمباريات الرياضية الموجود بالفعل في داخل الفرقة هو الطريقة الأكثر شيوعاً. يمكن ان يستخدم للتأثير على تسلسل المشهد بدون العلو ولكن

لتقديم تنوع في اللون. خذ مشاهد جماعي وحاول أن ترى كل من زملائك المشلين حسب دوره الاجتماعي بالنسبة لك واترك الأمر يؤثر فيك وبعد ذلك والاستعانة بحافز من أسلوب إضافي حاول أن تصل به وسوف تجد أنك تكشف عن مواقف مختلفة نحو كل شخص وهكذا تنوع شديد .

والمادة التي يتغذى عليها فن الفوز بالمباريات الرياضية قد توجد في كل مكان في الفرقة . ولو أخذت الفرقة النداءات الفردية فإن مفهومنا عن الحالة يصبح قويًا في كل عرض وما هو الأمر بالانحناء؟ من ينال التصفيق الأكثر؟ من نال تصفيقًا عند الدخول وعند الخروج؟ وما هي أعلى وأطول ضحكة؟

لقد ذكرنا من قبل أن النقاد يمكن أن يفسدوا العمود الطوطمي الذي بلا نهاية في الفرقة وأحيانًا يدمرون تمامًا الفرقة وأحيانًا مجرد ممثل لوحده وبعض المشلين الذين قد تلقوا نقدًا شديدًا قد يشعرون أنهم لم يعودوا جزءًا من العمود الطوطمي ولكن يطهرون فرقته. وهذا يمكن أن يؤدي إلى انفصال كامل عن بقية المشلين وإلى انغماس الذات والتمثيل الزائد وأخيرًا الانتحار الفني وبالطبع فإن المسرحية تقاسي .

وأحد الأسباب لتأسيس مسرح إنسمبل كفرقة من اللاهجوم هو تجنب بعض التأثيرات السيئة في المسابقات الرياضية الحتمية. وقد نجحنا في هذا إلى حد بعيد بالرغم من أن الجمهور هو غالبًا من يصنع فهمه وكذلك النقاد. ولازال التزامًا بنوعية المعاملة هو

الذى يساعد علي إبطال بعض من المعاملة النجومية التي أحيانًا ما يحصل عليها الممثلون من النقاد والجمهور .

ولذا فإن في المسرح لا يعتبر فن الفوز بالمباريات الرياضية مرجعًا مهمًا جدًا لتحريك وإثارة الدوافع. وعلي الأقل نحن نحاول ألا نجعله كذلك ولكن الدافع المحدد هو الكيمياء التي تتعلق بالعلاقة بين الأشخاص .

الصدقة الدائمة. الزواج الواقعي الخالي أو السابق. الروابط المألوفة أو ما يبدو ببساطة غير قابل للتغيير في مضايقة كل شخص أو الدفء عند النظره الأولى. وهذه الكيمياء هي موضوع هام لدرجة أنه عند تقديم تجربة الأداء فلا يهم كيف تكون مواهب الفرد عالية وتظهر عندما يقدم نفسه أو كيف نعرفه جيدًا ولن ننهي التمثيل حتى يتقابل أناس معينين ويقرون مع بعض .

وهذا النداء الأخير مهم رغم أن الجميع لا يقدرّون الحاجة وخاصة الركلاء. "إنك تعرف عملها. لقد عملت معك بشكل ممتاز من قبل. لماذا تفكر في تقديم تجربة أدائها؟" ونحاول أن نشرح مع جاك أنها كانت ساحرة ولكن من يعرف ماذا سيحدث مع جون. وغالبًا ما وجدنا بعض المتاعب التي حدثت في وقتها. مرة أو مرتان. وعندما كنا نتخطى هذا الإجراء كنا نندم عليه. وبالطبع فإن هذه الكيمياء تتغير بينما العرض يستمر ولكن عند ذلك نعرف أكثر فيما يحدث بين الممثلين. وأحيانًا ما نستطيع أن نجد ترياقًا إذا كان التفاعل الكيميائي يؤدي إلي التسمم وغالبًا ما تبدأ الرومانسية

وتزدهر ثم تصبح مثلثاً. وكل مرحلة لها تفاعلها الكيميائى الخاص. هناك ممثلاً ذكياً يلعب مع رقم معاكس معين. وفى الأسبوع الأول من البروفات كان نشاطاً والأسبوع الثانى لم يكن كذلك. ولكنه كان، وبنت أخرى يلعبان فى المشاهد وبعد ذلك بأسابيع قليلة تغير الأمر وكان قبل ما يفتتح العرض يمر على كل بنت فى المجموعة. وبشكل فردي كان كل منهما لامعاً ولكن كفرق أو فى مجموعات صغيرة لم يكونا كذلك. وقد استغرق هذا الأمر وقت طويل قبل أن يستخدم مرة أخرى ومن ثم كان لابد من الاحتراس فى وقته .

وإدراكاً لأن الكيمياء المتعلقة بالعلاقة بين الأشخاص يمكن أن تؤثر فى الاستجابات العاطفية فكيف يمكننا تحويل هذه الظاهرة إلى أسلوب؟

وبصفة أساسية تخلق الكيمياء بطريقة متعمدة . وبالتأكيد إذا حللنا الكيمياء المتعلقة بالعلاقات بين الأشخاص فقد نكتشف بعض التفاصيل التى قد تثيرنا بشكل خفيف ويمكن أن تكون هذه الكيمياء عند شخص آخر نوع من عدم الاكتراث والتكبر والنفاق والجنس واللون والديانة والوسامة والبساطة وحتى بعض الصفات غير المسماة التى لها ارتباطات سابقة. ولكن حتى بدون هذا التحليل فإن الأمر يستحق المحاولة .

وعلى سبيل المثال كم مرة يؤدي فيها الناس أدوار بعضهم ويجدون الأعذار للخروج لتناول فنتجاناً من القهوة؟ أو مناقشة الكتاب أو المسرحية الأخيرة التى قد شاركوا

فيها؟ او انضموا إلي بعضهم لممارسة رياضية؟ او الخروج؟ أو شاركوا بعضهم في الذكريات؟ يعني آخر اكسر حاجز الجليد ولاحظ ما هو تحت .

وبالعكس إذا أردت ان تستبعد الزميل فلماذا لا تضحك أو تشارك في الشكوي مع متفرج ما آخر وفي مدى رؤية الضحية بالطبع. وهذا مرتبط جداً بتأثير الإنسبيل ولكنه ليس نفسه. وإحدى الطرق في استبعاد شخص هي ببساطة أن لا تدعوه على فنجان من القهوة خارج المنزل بينما تدعو الآخرين .

وهذا ما يقودنا إلي أحد المحاذير. إن الزراعة غير المتعمدة للكيمياء التي تتعلق بالعلاقة بين الأشخاص يجب أن تحدث عندما تصبح الجماعات متباعدة لدرجة أنهم يصبحون شُكُلٌ مغلقة . جماعات نشطة أنواع أخرى؟ احترس فإن كل عصابة تتكون منها عصابة أخرى وبسرعة لا يصبح هنا أى عرض . ومن الناحية الإيجابية فإن الطرق المتعمدة تؤدي إلي تلوين العلاقات . أو إلى تزواج حميم ولكن مؤقت فيما يعرف باثنان على الطريق. وأحياناً ما يتم زواجهما وقد يكون زواج دائم ومثل هذه الارتباطات قد تساعد المسرحية .

وعندما يؤخذ الأمر بعناية وإخلاص فليس هناك ما يمكن قوله عما يحدث. إذا كنت متمكناً في علم النفس فربما تولد بالضبط النتائج التي تهدف إليها. ومن ناحية أخرى إذا كنت طفل مع تركيبة الكيمياء الأولى للطفل فمن يدرى ماذا قد يحدث في إنبوية الاختبار ولكن بدلاً من الاحتراق بغير لهب فإن أي شيء تقريباً يستحق المحاولة .

الفصل الأربعون

الأشياء الكامنة

الاستحواذ - البقاء على قيد الحياة - الخوف - الغيرة - التحدي

العدوان المستتر - التعويض عن الشخصية والتحليل النفسي

إن المجموعات التالية تواجه صفات الشخصية بشكل مباشر أكثر ولأننا عشنا حتي هذا العمر الطويل فإن كل منا يوجد بداخله مجموعة كامنة من الأشياء التي يحبها والتي يكرهها والدوافع والميول السابقة . فلماذا لا تستغل هذه الأشياء الكامنة كما كانت تستغلنا هي ؟

الاستحواذ والبقاء على قيد الحياة : الغيرة والخوف :

إن أول اثنين من هذه الأساليب والشيتين اللذين يتفرعان عنهما يمكن النظر إليهما كنوع من المن^(١) بالنسبة لأكثر الممثلين المسرحيين إيمانًا بالنظرة التفعمية البرجماتية . وهي لا تتعلق بأسئلة السلوك الأخلاقي ولا الأهداف الفلسفية ولكن بالحد الأدنى وبالسؤال الكبير : ما جدوي هذا لي ؟ وبالنسبة للعديد من الممثلين المسرحيين وبالنسبة لنا أحيانًا فإن الشيء المهم فيما يتعلق بالتمثيل المسرحي أنه لابد أن يكون مرضيًا للنفس ودافعًا لها نحو التقدم وتأكيد الذات .

(١) أَلْنَّ Manna غذا - ربّاني حلو المذاق كالعسل كان ينزل من السماء علي بني

إسرائيل (وأنزلنا عليهم المن والسلوي الآية)

والمسألة هنا ليست حتي مسألة أنانية كما قد يتبادر إلي ذهنك . ولكن قبل تلخيص هاتين العمليتين دعنا نرى ما قد يولدان فينا من مشاعر .

إن بعض هذه العوامل ضروري جداً . وعلى سبيل المثال العزم . وهو أكثر أهمية من الشجاعة إذ إن العزم هو القوة الدافعة الأساسية للممثل المسرحي في خلال حياته العملية . وأسطورة السلحفاة والأرنب الوحشي تعتبر مادة بسيطة بالمقارنة بكم العزم الذي سيحتاجه أي ممثل ناجح للبقاء والاستمرار .

والشجاعة شيء آخر . كم عدد الصدمات التي يستطيع الممثل أن يتحملها قبل أن يترك عمله؟ إن العدد لابد أن يكون بلا حدود . والإخلاص والتكريث والكبرياء والبراعة كل هذه الأشياء هي صفات أساسية للفنان الممثل والتي يمكن أن تولد باللجوء إلى هذه الأساليب . وأحد الأشياء الجيدة فيما يتعلق بهذه الأشياء أنها لا تحتاج إلى التدريب عليها . فقط يفترض وجودها والإيمان بها وبالطبع فكلما كان المرء يؤمن بها لمدة أطول وكان الإيمان أعمق فإنه يصبح أكثر تحمساً وذلك التحمس ربما يؤدي إلي تعصب خطير . وهذا هو ما سوف نناقشه بعد فترة قصيرة .

الاستحواذ :- وهذا غالباً ما يسمى بالحفاظ علي أرضية محددة وقد ينظر إليه من جانبين: الجانب الفردي والجانب الجماعي . ويتضمن الاستحواذ الفردي أشياء مثل دورى ، مشهدى ، كلامى ، بدلة ثقيلى ، نقدي ، مكائتي على خشبة المسرح ، التعبير عن ذاتي ، راتبي ، حجرة ملاهي ، ظروفى في السفر ... إلخ .

فكر لحظة في الإنجاز الذي تعنيه كل من هذه الأشياء بالنسبة لك حتي الآن. فكر مرة أخرى في احتمال فقدانها وفكر أيضاً في تحسينها. وبالتأكيد فإن هناك صوت سري داخلي في كل منا يهتم بالمصلحة الشخصية وربما لا تناقشه مع أي فرد ولكن في أعماق قلبك ربما تصل إلي النقطة التي تقول فيها "إنها ملكي وسوف أحافظ عليها وأهذبها وأحسنها وأدافع عنها" وذلك القول يعني بلاشك أنك قد وكدت بعضاً من المشاعر المناسبة .

ولكن تظهر مجموعة أخرى من المشاعر إذا حاول شخص ما اغتصاب ما ندعي امتلاكه، وهذه المشاعر هي الغيرة : وهي مصدر للطاقة والبعض يري أن هذه الطاقة يمكن أن تؤدي إلي مشاعر اليأس والفضب والعنف ولكن في نهاية الأمر وعندما تصبح مستخدمة على خشبة المسرح فسوف تتحول إلى نوع من الشجاعة والعزم. أما التنافس فربما يهدأ ويتحول إلي أسلوب آخر للفوز بالمباريات الرياضية .

استحوذ الجماعة: فريقنا، فرقنا، توقع جماعتنا، أي (ما وصلت إليه الجماعة والعامه من اعتقاد يمتلئ بنا) تقوية عُصبتنا، أي (يمكننا أن نصبح أفضل لو أننا) وماذا عن الكبرياء القومي... الخ .

دعنا نتوقف لحظة عند موضوع الكبرياء القومي. فالأمر يختلف عندما تقول "انظر. نحن كاستراليين يمكننا القيام بعرض جيد في أي مكان" والأمر يختلف تماماً حينما نقول يجب ألا نبحث لأحد بالعرض المسرحي في استراليا إلا إذا كان الممثل والمسرحية

من إستراتيجيا . وإذا كان مستوى عمل جماعتنا يصل إلى الجودة العالمية فإن لدينا خياران الأول أن ننضم للعالم لكي نجعله يري عملنا ونقترب من عملهم والآخر هو التمثيل فى داخل الحدود بمعنى "أنتم تتمسكون بمكانتكم ونحن سنتمسك بمكانتنا". ولأن الفنون المسرحية من أكثر الوسائل فاعلية لخلق نظرات ثابتة متبادلة على المستوى الدولي، ومع أننا لا نحب دائماً ما نراه، فإن لعبة الحدود المسرحية القومية تبدو مثيرة للحدود بشكل غير ضروري.

وهذا لسوء الحظ يمكن أن يكون أحد مجموعات المشاعر التي يولدها الاستحواذ والشكل الأكثر تهذيباً قد يبدو مثل التناقض أو التحدي .

وهذا يعود بنا إلى الاستحواذ وهو كاسلوب يميل نحو النظر للداخل. وهذا يعني أننا لو جعلناه أسلوبنا الوحيد أو الأولي فإن المسرح يمكن ان يفقد قوة دفعه وعاطفته . ولحسن الحظ فإن هذا الأسلوب يحمل أناساً كزخرف بالنسبة لمجموعة كاملة من الأساليب الأخرى اختصاصاتها لا تؤدي إلى الترجسية والغلو فى الوطنية والسفاح فى مجال الفن .

ويجب ألا نفصل نقطة أخرى . إنه من المهم ألا نغمض أعيننا عن الفرق بين الاستحواذ الجماعي والفردى. وكثيراً ما تختفي كلمة "أنا" وراء "نحن" والميزة الشخصية غالباً تبدو كأنها ميزة للجماعة لكي تورط الأبرياء الآخرين فى الدفاع والتنافس علي ما هو فى الحقيقة قضية شخصية . وكثيراً ما رأينا شخصية قوية

تستخدم مشروع خدمة ذاتية وتبحث عن الموافقة الاجتماعية عن طريق حث المجتمع بأن يجعل المشروع قضية عامة. وعندما تحصل القضية على التأييد العام فإن الشخصية القوية تتقدم وتزعم أن ما حدث هو نتيجة مزاياها الشخصية . وحتى لو اكتشفت الجماعة هذا متأخرًا فإنهم لا يستطيعون الرجوع. ونحن نرى هذا في محاولات الكتاب المسرحيين والممثلين وصناع السينما والأجهزة التمويلية والسياسيين ورجال الصناعة ، علي سبيل المثال .

والأسلوب المتصل بالبقاء على قيد الحياة هو أقل انحرافًا وخداعًا بدرجة كبيرة ويمكن تقسيمه إلى أربعة أنواع:-

١- شخصي: لأن حياتي تعتمد عليه . ٢- عائلي: لدي عائلة تدعم طفل في كلية الطب وأقسط البيت المرهون التي يجب علي أن أدفعها .

٣- ارتباطي : الآخرون في العرض لابد أن يبقوا على قيد الحياة أيضًا .

٤- حرفي : حياتي العملية في الميزان وهناك القول: "وأنت جيد لأن عرضك الأخير جيد فقط" .

ونحن ننظر هنا إلى القيمة التجارية للفنان بعكس الأثا أو الحالة الاجتماعية التي أخذناها في الاعتبار تحت عنوان الاستحواذ. و أحيانًا ما يتداخل الاثنان أو ربما يأتي الواحد تلو الآخر. وهذا يحدث عندما يكون الممثل المسرحي والذي دافعه البقاء على

قيد الحياة قويًا جدًا ويذهب الممثل من عرض حصل فيه على ترتيب الأول بالنسبة للأسماء إلي عرض آخر يعطيه ترتيب أقل من الثالث أو الخامس ولكن لا بد من العمل من أجل النقود. وبالعكس فإن بعض الممثلين المسرحيين المدفوعين بالاستحواذ يعملون في مقابل نقود أقل لإنجاز مكانة اجتماعية أعلى أو ترتيب أسمائهم بشكل أفضل. والعمل في "برودواي" غالبًا ما كان يعني نقودًا أقل مما يحصل عليه المرء الذي يؤدي نفس العرض على الطريق لكن المكانة الاجتماعية والسحر الذي يحيط باسم ذلك الشارع يمكن أن يستحق أكثر من الفرق في الراتب .

إن البقاء على قيد الحياة يمكن أن يحدد اختيارك في التخصص. وهناك أناس يعملون مثل الكورس أو كعمل الكورس وينهضون من وظيفة إلي وظيفة ويبدو وكأنهم لم يكونوا أبدًا عاطلين ولا يكثرثون أو يقولون أنهم ليسوا كذلك وهم لا يهتمون بالمجد لأن ما يحصلون عليه هو الإحساس بالأمن . ومواصلة الحياة الذي يعرضهم بشكل أكبر علي احتمال زوال النجومية .

والمواقف التي تتمشي مع البقاء على قيد الحياة يمكن أن تساعد علي توليد مشاعر مثل الصداقة والدفء والتعاون والكفاءة والضمير ورفض الإحباط الذي ينتج عن الظروف المحيطة. وقد يولد أيضًا عدم التسامح لعدم كفاءة الآخرين وأحيانًا ما يزرع مشاعر امتلاك للدرجة أن يبدأ المرء في أن يري نفسه ليس كمستخدم ولكن كأنه عضو في مجلس الإدارة .

وغالبًا ما يشار إلي موضوع البقاء على قيد الحياة بوجهه الآخر وهو الخوف. وفي الليلة الافتتاحية هل نحن نفكر كثيراً في النواحي الإيجابية في البقاء على قيد الحياة أو في الخوف من أننا قد لا نستمر في الحياة؟ وجهان لعملة واحدة ولكن يبدو أن الخوف يثير بشكل أخف استجابات يائسة أكثر وهذه المشاعر يمكن أن تتضمن الأثنية والإثارة وحتى جنون العظمة .

وهناك مثال آخر يكمن في الخوف من البطالة عندما يسأل الممثل المتدرب المخرج "لماذا أمشي على خشبة المسرح الأمامية عند هذه النقطة" وأجاب المخرج "لأننا ندفع مقابلًا لذلك".

إن أساليب مثل الاستحواذ والبقاء على قيد الحياة تعطي لمسة كون الشيء أرضيًا بالنسبة للفنون الحية وهو شيء مفيد لهؤلاء الممثلين الذين لديهم ميول سماوية. البعض يقول إن هذا يعرض الإنسان عن مهنة أكثر واقعية. والاستحواذ والبقاء على قيد الحياة ربما يُنظر إليهما كدوافع مادية تقف ترابط الاتحاد الفنانين . والبقاء على قيد الحياة يتطلب مبادئ مثل تلك التي يتمتع بها التاجر الذكي: القدرة العملية والتي يفترض غالبًا أنها ليست موجودة عند الممثلين وكثير من الممثلين يعتقد في ذلك أيضًا ويفضل (يفضل) ترك كل ذلك العمل للوكلاء والمديرين. أم أن هذا نوع من الكسل ؟

والبقاء على قيد الحياة قد يحفظنا لمدة أطول ولكن الاستحواذ بالنسبة لبعض الممثلين المنسرحين يعتبر الدافع الأكثر ضرورة والكلبي القدرة وهو ضروري حقًا لدرجة أنه ربما يخرج عن السيطرة ويدخل إلي عالم الاضطرابات العصبية. انتبه ...

التحدي والعنوان المستعر : وهذان الأسلوبان مستمران مثل السابقين ولكنهما يعكسان داخليًا . والانشغال يكون موجوداً في الوظيفة المتاحة ونحن دائماً نذكر السؤال : "ماذا هناك بالنسبة لي حقاً" فالتحدي يتطلب درجة من مراقبة المرء لنفسه ومراقبة الناس بشكل آمن: "إلي أي مدى يمكن أن أذهب قبل أن يصبح الأمر مميتاً؟" ولكن ما نراقبه هو في الأساس ما يختبرنا .

والغريزة التي تقف خلف هذا هي الغريزة التي تشجعنا على المغامرة عندما نكون صغاراً وتختبرنا بالنسبة للطبيعة والآخرين والأخطار التي حولنا . ونكتشف ما يمكن أن نفعله عندما نتحدي الموت وغالباً ما نوجد الظروف التي تتحدي الموت لكي نكتشفه . وفيما بعد عندما يكون الموت نفسه متوقعاً أن يحدث في أي لحظة فيبدو أنه ليس هناك حاجة فعلية لدعوة الموت الذي يحصد الحياة إلى الاقتراب ومع ذلك فإن إعادة التأكيد على الشجاعة يجب أن يكون هناك للجوء إليه عندما يحين الوقت .

ولذا فإنه من وقت لآخر نغامر بأمنا وإذا كان لدينا سمعة مطمئنة لتسليم البضاعة لأحد مجالات العمل ربما نقول "إنني جاهز" وإذا كان لابد أن أحاول شيء ما آخر فإنني أحاول أن أظهر للعالم إنني يمكنني ذلك . ويثل تلك المغامرة فإننا نتخلي عن الأمان من أجل المخاطرة بالفشل فيستغرق الأمر مرات فشل عديدة بالنسبة لعامة الناس والأقران لكي يتوقعوا أن النهاية بعيدة . ولكن إذا لمجئنا فإنه يمكننا القول أننا لسنا مشدودين للأرض ولازال بالإمكان أن نظير بحرية وعندنا الشجاعة ويبدو هذا الشعور بالنسبة لي

في المرحلة الثانية من الأهمية فقط لنوعية الالتزام المسبق وعندما تتحد الشجاعة مع العزم فإن النجاح لا يبدو بعيداً .

وبعد ذلك وبعد النجاح نجد أيضاً الجائزة الثمينة متمثلة في تعدد الإمكانيات. وتبدو العلاقة بين الجمهور والممثل المسرحي في العمل ممتدة عبر مدة زمنية تجعل النظام غريب ولكن يمكن التنبؤ به. وبعد أن يكون الجمهور قد وضع الممثل المسرحي في مكان عالٍ علي قاعدة التمثال فلا بد الآن أن يُسقط نصف الإله هذا من علي القاعدة. وبالطبع فإن معظم الممثلين يتضايقون من العمل باجتهاد ليجدوا أنفسهم في النهاية يقدمون كقربان للعامة ولكن البعض منهم يهرب من الموقف بالتحول إلي شيء ما لم يراه الجمهور بعد .

وعندما أسس سيناترا سمعة كبيرة بين العامة كمغني ظهرت وسائل التهديد مثل العتلات والمُدَي . ولهذا قام سيناترا بعمل ثمين وسريع وغامر بأن يصبح ممثلاً وفاز وبعد ذلك وعندما واصل عمله الجديد علي خشبة المسرح بدا وكأنه سيسقط مرة أخرى تحول إلي الفناء وهناك يبقى وكأنه سداً منيعاً لدرجة لا يمكن الإمساك به مرة أخرى خشية أن يبدو العامة حمقي مرة ثانية .

ولابد أن يكون عند الفنان حس جيد للتوقيت وشجاعة كبيرة لكي يتحول إلي عمل جديد يتسم بالتحدي وربما يتزامن مع فترة الاستراحة في الوقت المناسب لكي يبدأ من

زاوية جديدة نحو عمله. وقد وجدت إحدى الممثلات المسرحيات في استراليا وهي "الورين بيلي" وجدت أنه من الحكمة أن تفعل ذلك عندما أصبحت شخصيتها مرتبطة مع شخصية الأم في المسلسل التلفزيوني سوليفانز ولهذا تعاملت مع مسرحية موسيقية حيث تُفسح صورة موحد الأسرة كلها الطريق لصورة سيدة في بيت دعارة. وبعد ذلك صورت شخصية واقعية ومتناقضة لمحامي بارع وذكي في مسلسل آخر. ثم مثلت على خشبة المسرح فصلاً في تعظيم رقم قياسي كشخص مصاب بالغلظة النسوية ومنمن الحلم في مسرحية سيدة الحيل. وكانت كل من هذه الأعمال ناجحة لدرجة أن النقاد وجدوا من الصعب عليهم أن يحددوا أي قاعدة عمود يحاولون أن يسقطوها عليها .

وعلى نطاق أضيق يواجه المرء بالتحديات في داخل المسرحية مثل الاختيار بين أعمال فيها نجازفة ولكن فيها تأمل وأعمال آمنة ولكن كثيبة أو بين تصرف يحتاج إلى تفسير ولكن أيضاً يجازف بجعل الجمهور يسيء تفسير الشخصية ، أو تصرف يجعل من المؤكد أن لا يكون هناك سوء تفسير بالرغم من أن الشخصية تبدو ضحلة قليلاً هل ستجازف؟

وأحد الفروق بين العرض الجيد والعرض الذي يتسم بالعبقرية أن ذلك الأخير عادة ما يقدم عناصر الخطر ولكنه يتفوقه وجرأته ربما يجعل الشخصية تسطح أو العلاقة ، تزدهر بطريقة نادرًا ما يستطيع القيام بها الشخص العادي . ومثل الذهب الإيطالي

القديم على الجفن العلوي لشلبين عندما كان يغني "مسفتوليس" خطوطاً صغيرة جداً .
كان يمكن أن تثير السخرية ولكن عندما قام بها المعلم اضافت شيء من الروعة .

وأحياناً عندما أخرج مسرحية فإنني أحصل علي وميض من الإلهام وأطلب من ممثل أن ينفذه وعادة ما يكون هناك فترة صمت و ثم يسأل الممثل بطريقة حذره إنك حقاً تريد مني فعل هذا أو في أغلب الحالات فإنني أقول "لا فكرة سيئة عليك نسيانها" حيث إن الممثل المسرحي يبدو كما لو أنه لا يمتلك الشجاعة للتحدي وربما يقوم بالعمل ولكنه دائماً ما يبدو معتزلاً بقوله "آسف ولكن المخرج أصر علي أن أؤديه بهذه الطريقة" .

ولكن إذا كان شخص ما مثل بريان يانج الذكي وهو الذي يسأل فإن الإجابة عادة "نعم من فضلك" وهو دائماً يقبل التحدي ويجعل الفكرة فكرته وغالباً ما تتغلب النتائج على الشكوك ويعتبر بريان واحداً من أشجع وأقل الممثلين شهرة وهو قادر على الأداء العبقري بسبب قدرته على قبول التحدي. وقد تحدث مخرج من تسمانيا وهو خائف عن عمل قد قام به دوريان في عرضه المسرحي "المحسن". وكما أفهم الأمر فإنه كان يتناول طعام الإفطار بينما يجلس في كرسي ذو مستدين وعند دخول بنت ما كان يضع طعامه الذي لم يكمله وهو جالس علي الأرض علي قدميه ثم ينهض ويركل الرعاء محتوياته وبدون التقليل من قدرته على الإقناع كان يتقدم لإزالة الفوضى عند الإشارة. وكان هناك تناسب في سلوكه لدرجة أن التنظيف كان يقدم بعداً إضافياً في التعلثم بدون أخذ الجمهور بعيداً عن المهمة الرئيسية وقال المخرج "خطر" ولكنه المميز العمل ولا اعرف كيف".

والتحدي في حد ذاته يمكن الاعتماد عليه لإثارة الشجاعة وربما حب الاستطلاع. وبالطبع فإن التحدي يمكن أن يثير تحدي آخر وكأسلوب مساعد فإنه يمكن أن يكون فتاحة العلب لكي يضم مجموعة كاملة من المشاعر عن طريق أساليب أخرى. يعني أنك إذا كنت متردداً في استعمال أسلوب ذاكرة العاطفة فيمكنك استخدام التحدي كنوع من الجرأة نحو نفسك لمحاولة استخدام ذاكرة العاطفة وإذا نهضت واستخدمت التحدي فعندئذ يمكنك أن تقترب من مجموعة كبيرة من العواطف يمكن أن يحررها ذلك الأسلوب.

وهكذا فإن التحدي يُعدّ واحداً من تلك المجموعة من الأساليب المساعدة مثل إذا والمحاولة ودائرة التركيز والذين هم أحياناً ما يُشار إليهم بفتاحات العلب والأساليب الأولية والتي تجهد لأساليب أخرى .

والعدوان هو ببساطة درجة من الدوافع والقوة ولكن في الاستخدام الشائع فقد أصبح مرتبطاً بالكراهية. دعنا ننظر للثنين كيف يجتمعان وكيف يختلفان. والعدوان المستقر وغير المعبر عنه مع التحدي لابد أن يكون مألوفاً للمربي كرة القدم واللاعبين. وهو نوع من الدوافع التي يمارسها أيضاً الهواة والجمهور والمشجعون على اللاعبين. ويستخدم هؤلاء العديد من اللاعبين ليجهزوا أنفسهم للسباق وهو نوع من الرخصة أو التشجيع . حركة الفريزة القتالة. ولو حتي أخبرنا أنفسنا أنها ليست لدينا أو استخرجناها من الجزء المصممي عنوان .

وعند توافر دافع مناسب فإن كلاً منا يوسع القتل ولكن أغلبنا في معظم المجتمعات يمارس نوعاً من السيطرة على هذه الغريزة مما يجعلها آمنة نسبياً حتي نتعايش مع بعضها في مجتمعات . إن آلية الدفاع التقليدية عندنا - الكبت والإحلال والتسامي والتصرف وهكذا كل هذه تمنع تلك الغريزة من الانفجار وتشكل الخطر على بعضنا البعض . وبعض أنواع الكبت يعتبر شديداً لدرجة أننا لا نعتزف أبداً لأنفسنا بأن هذه المقدرة موجودة .

وفي أوقات الحرب يوضع برنامج لإزاحة هذه الغريزة من العقول وتحريكها بشكل كافٍ حتي يصبح الدافع للمقتل جاهزاً وتسود العداوة وتأتي المشكلة الكبرى بعد الحرب عندما يحاول المجتمع أن يعيد كل شيء كما كان وتكون نواتج الغريزة القاتلة قوية بدرجة كبيرة وتولد حركة ودافع كبير لدرجة أنها عندما تُطلق فإنه يصبح من الصعب السيطرة عليها .

وعندما تتولد العداوة والعدوان بين المسرحيين فإن إطلاق سراحها يكون بنسبة معينة حسب حاجة الكم المطلوب . والأمر ليس مثل فتح علبة أو عمل ثقب أو فتحة بالعلبة المملوءة بالدود والسماح لبعضها بالخروج ثم وضع سدادة بالفتحة وفي المرة التالية تزيل السدادة فقط . ولا داعي للقلق فأنت تعرف كيف يتكاثر الدود .

إن تثقيب الفتحات يشبه إلى حد ما الأساليب في وقت الحرب ولكن من حُسن الحظ أنها تشبه أكثر أحاديث كرة القدم النشطة وربما يقول المدرب "اخرج واقتله" . ونحن

كمتمفرجين نقول "سوف تقتله" وقد يبحث المسرحيون بعضهم البعض بقولهم "ضعهم في الجناح" أو "أذهب وقاتل المارد" وبينما يرسلهم المدرب لمواجهة جسدية فإن الممثلين يخرجون لكي يستدجروهم في معركة الإرادة وسرعة البديهة وبعد الفوز ربما تنطق بالعبارة قبل الأخيرة "لقد قتلناهم" . وإذا نظرت عن قرب ستجد اختلافاً أكبر وقد تبدو اللغزة هي نفسها ونلجأ إلى الغريزة القتالة. ولكن ما يحتاجه المدرب هو الدافع بالإضافة إلى العداوة. وما يحتاجه الممثلون المسرحيون عادة ما يكون الدافع فقط وليس العداوة . ولكن صفة الهجوم هي الصفة المتعلقة بأخذ المبادأة والبقاء والمثابرة إنه مفعول الأدرنالين وليس التورادرينالين ونحن نعترف بأن بعض الممثلين يتقنون إلى معركة وقد يفضلون الأخير .

إن كثيراً من العمل في المسرح كما يقول المسرحيون أو كما يقول (المحاميون) هو شيء عدواني وفيه منافسة. والدخول إلى الفصول والبقاء هناك غالباً ما يتضمن الاستماع والاختبارات والتقويمات وكل هذا يضعك في مقارنة مع الآخرين ومع نفسك فأنت تتنافس حتى مع الوقت وأنت تتنافس عندما تذهب إلى الوكلاء . وعند الاختبار للحصول على وظيفة ما . وعند حصولك على الوظيفة فإنك تتنافس من أجل الراتب أو الترتيب إلخ . وفي التجربة الأولى قد تتلاطف من أجل مكانه في الفرقة وفي التخطيط لأعمالك فإنك تخطط من أجل الصراع وحتى ملائمتك تعتبر شكل بسيط من أشكال المنافسة تسمى تباين .

والجمهور: وبعد التغلب على المواقف يدخل الممثل كما يقول هامرشتين عندما يصف الجمهور بالمارد الأسود الضخم وهو يكون مختلف في كل ليلة ويمكن أن يكون مارداً ضاحكاً - باكياً، متحدثاً، أو نائماً .

كل ليلة تحارب المارد وربما إذا فزت تجعله مارداً ألطف مما كان عليه عندما دخلت إلي المسرح . إن روح الجماعة في المنافسة كامنة في مهمتنا وتأتي مع حينا لأرضنا وأي خبير في المنافسة سيشهد بأن الأشخاص الذين يبدون منتصرين لابد أن يظهروا الغريزة القاتلة ولكننا لا نفعل .

وتخبرنا سباحة عظيمة عن كيف أنها ولعدة أيام قبل المسابقة لم تكن تتحدث إلي منافسيها ولا حتي إلى زملائها في الفريق الذين كانوا يتنافسون معها وفي ذلك الوقت فإنها كانت تجد وسائل كتحويل منافسيها إلى أعداء لكي تهزمهم وعندما يحين وقت الفطس فإنها كانت تقتلهم كما نعتقد .

كيف يجهز الممثلون المسرحيون أنفسهم للحرب على خشبة المسرح؟ وكيف نستعمل الوظيفة القاتلة الطبيعية بشكل آمن؟

إن إحدى الوسائل تكون بإطالة التفكير الهاديء وزرع مراقف قليلة تتسم بالغرور والعظمة فيما يتعلق بالآخرين. "سوف أريهم" أو "سأنتظر حتي أخرج هناك إنهم لا يعرفوا الشيء الذي سيضربهم" أو "أنني أدخر أفضل ما عندي إلى ليلة الافتتاح" إنهم يعتقدون أنهم ممتازون ودعنا نري ماذا يعتقدون عندما "أسدد ضرباتي" إنهم

يتجولون كما لو كانوا يمتلكون المسرح ولا يمكنني الانتظار لاري وجوههم" ولكن عندما يمكنك أن تختبر الوسيلة الخاصة بك وتعرف كيف - لقد فعلت ذلك مرات عديدة وبخلاف الفوز في المباريات الرياضية الذي يمتلكه - الأذى والمرح فإن هذا الأسلوب ينزع القفزات.

ومن الطرق الأخرى استخدام أسلوب مساعد لتبرير لنفسك إنه لديك القوة وإن هذه لعبة عادلة. وقد وضعت أمام المدفع كما فعلت أنت معهم فيما أن تقتل أو تُقتل - هل هذا شيء فيه جنون العظمة؟ حقًا .

وقد حاول أداء شعائر أو طقوس قليلة أو القاء نكات علي حسابهم. أتذكر بعض الأخبار عن جنود بريطانيين في طريقهم إلى فوكلاند وهم يجلسون في دائرة علي السفينة مضحكون ويغنون عن كيفية أنهم سوف يحصلون لأنفسهم على "سنبلة أو اثنتان" والتي أنني أكون قد سمعتهم بشكل خاطيء . اخترع قصائد بسيطة أو أغنيات عن "العدو" وارسم كاريكاتير وقم بتأدية بعض الألعاب التي تقلل من الصنعة معهم علي خشبة المسرح الخلفية وقلل من قدرهم. تجاهلهم وهكذا .

وبعد ذلك والأهم وبعد كل الحديث عن الحرب تذكر أن كل ذلك لعبة. وهنا ننحرف بشدة عن طريق الحرب أو أي مواجهة عدائية أخرى مثل كرة القدم. وهكذا فإننا نُنقي العداوة بقدر ما تتطلبه الضرورة تاركين تدفقًا واضحًا شديدًا للعدوان. وعلي نفس الدرجة من الأهمية أنه لا بد ألا يقتضي العدوان التعاون إلي الدرجة التي تكون فيها

خشبة المسرح مملوءة بالعازفين كل في كابينته التليفون الخاصة به. وعندما نتذكر أنها لعبة فيمكننا استخدام العدوان من أجل معدل الاوكتين العالي الذي تدفعه في المشاعر التي يتطلبها المشهد. وهو يضعنا في موقف السلطة مع اعتقاد غير مكشوف بأننا. نستطيع أن نتمشي مع عدواننا إذا احتاج الأمر ولكن في هذه الحالة فإننا نجلب القدرة الكلية لدينا إلى قضية مشتركة وهي أن نحارب المارد .

وتذكر أن هذا الأسلوب يمكن أن يتبدل وفي الحقيقة يظهر بشكل معاكس على بعض الممثلين المسرحيين الذين هم بالفعل مُحملون بالعدوان والعداوة لدرجة أنهم يمكن أن يكونوا عقبة في الطريق. وكما هو الأمر مع كل الأساليب فإنك تستخدم فقط ما تحتاج إليه. وكما أن الجيرخاس لا يخرجون أبداً أموالهم الحادة من جرابها إلا إذا كانوا متأكدين أنهم سوف يقتلون كذلك يكون الأمر مع الأساليب. الشيء الذي لابد أن يعالج بحكمة وعناية ولا شيء أكثر من العدوان .

المزايا : يقدم لنا دافع ونشاط وحيوية وهجوم وسلطة للارتقاء بالسلوك إلى مستوي النشاط على خشبة المسرح ويساعد أيضاً في تقديم الدافع الزائد وراء المشاعر البسيطة كما يكون الأمر مطلوباً لبناء عبارة .

العيوب : إن العدوان غالباً ما يجلب معه درجة من العداوة غير المرغوبة والاثنان ليسا هما نفس الشيء. ومن الممكن أن تمتلك قوة زائدة أو تقتل شخص ما وأنت سعيد مثلما الحال عندما تنفذ شخص ما وأنت غضبان. إن الدافع والكراهية ليسا بالضرورة

مرتبطان. فكر في المتعة التي يشعر بها بعض الناس عند صيد وقتل الحيوانات المسكينة. إن العدوان الذي نأخذه من الفريزة القاتلة لا يحتاج لأن يصاحبه كراهية أو حتي غضب. ولكن حينئذ إذا أردت الاثنان معاً فيمكن أن تستدعيهما. إنه مشهودك .

التعرض عن الشخصية والتحليل النفسي : - لقد شاهدنا بعض الأساليب التي ينتج عنها نتائج فورية وأساليب أخرى مثل البحث والذي يمكن أن يستغرق سنوات قبل أن يحدث تغير في الشعوب. وهذا الجزء يعطينا مثالاً للكل .

التعرض عن الشخصية وهذه وسيلة أخرى للقول والاستفادة من اضطراب الأعصاب لدينا وهذا بالطبع يفترض مسبقاً وقبل كل شيء أنه لديك بعض الاضطرابات العصبية لكي تستفيد منها. وثانياً إنك مدرك لذلك وقد تكون واحد من هؤلاء الناس النادرين الذين ليس لديهم حتي مردود عصبي واحد بسيط. وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا الأسلوب ليس لك، وإذا لم تكن مدركاً بأمانة للمردودات التي لديك. ولو اكتشف المخرج البعض والتي لا تعرف أنت عنها شيئاً فإنه يستطيع أن يعزل سيفنجالتي ولكن إذا طبقت هذا الأسلوب بنفسك فلا بد أن تواجه بشجاعة القرد التي علي ظهره وأن تضعها في مكان ما تستطيع أن تستدعيها عند الحاجة .

ومن بين القرد النشطة جداً يوجد اثنان هما الغيرة والذنب. وقد عُرف عنهما أنهما يُغيران من حياتنا وهما مهمان بدرجة كافية إلي الحد الذي يستحقان فيه فصلاً كاملاً ولكن في الأساس هما مناسيان بشكل أكثر .

هل نحتاج إلي مشهد غير؟ وإذا حدث وكان لديك تنافس مع قريب فيمكنك ببساطة الاعتقاد بأن ما تشتهييه قد أعطي إلي أخيك أو اختك. هل تشعر بالذنب؟ ويسير المشهد بشكل سيء: إنه خطأ وأنت تحتاج لأن تظهر بشكل متذلل أكثر مثل شخص ما يحاول أن يتأكد إنه ذو حظوة عن الناس المهمين. ولو عرفت أنك تبحث وراء إرضاء الذات بشكل زائد فيمكنك أن تتخيل بأنه إذا لم يكن الناس يعطونك اهتماماً فسوف يثبت أنك شيء غير هام. وفي إحدى اللحظات التي كان فيها ليس علي حذر سألو "أوليثر" ماذا كان الدافع المهم جداً عنده قال "انظر إلي"، انظر إلي، انظر إلي" وقد بدأ أن الأمر يسير معه بشكل جيد لفترة قصيرة بعد عمله عندما وجد أنه من الصعب البقاء علي خشبة المسرح بنفسه. وربما كان قلقاً بخصوص اعتقاده أنه مرغوب فيه وفي هذه الحالة فإن دافع آخر أو عصاب يستولي عليه .

ويمكنك استغلال العقد النفسية مثل الحاجة إلي اشباع الذات - التنافس مع الأقارب الاستعراض - النرجسية . الاندفاع أو الوسوسة والحاجة إلي الانتقام أو رد الفعل. هذه قليل منها ومهما تكن العلل فإنه يمكن استخدامها لمساعدة في التصرف. ويمكنك أن تتخيل إرضاء العقد النفسية عندك أو الإصابة بالإحباط وربما بالفعل تتصرف بعادات عصبية.

وعلى سبيل المثال إذا أحببت ما أنت تشبهه ولا يمكنك أن تترك نفسك وحيداً وهذا يعرف (بالنرجسية) في مشهد نحتاج فيه لأن نشعر بالخير فيمكن أن تجهز مرآة لأشياء

معدنية ساطعة أو أطباق من الزجاج المتوفر عندك في أنحاء خشبة المسرح وإذا احتجت إلى مرآة في المشهد فجهز أمورك علي أن تكون المرآة مظلمة بالغيوم حتي لاتستطيع ان تري انعكاساتك .

واعرف مثل مسرحي كان مصاباً بالوسواس القهري الذي يجعله يقوم بفرد الصور. وحيثما كان يذهب لم يكن في وسعه استبدال أو فرد أي شيء يُعلق على الجدران وقد اقترح أصدقاؤه ان يُبعد عن المعارض الفنية. وكان اندفاعه معروفًا جدًا في ذلك الأمر وفي إحدى المشاهد حيث كان مطلوبًا منه أن يشعر بالغضب والإحباط رتب نفسه على أن تكون الصور علي الجدران في وضع انحراف بسيط وقد أمر نفسه بأن يستعملها ويفردها وقد حدث أن تحول إلي شخص جامع .

ولكي تفهم وتتصالح مع الاضطرابات العصبية عندك فربما تفكر في قضاء بعض الوقت مع عالم نفسي أو محلل نفسي أو طبيب نفسي. وعندما تكون في مأزق الانكماش فإنك تتعرض لمخاطرة فقدان أعصابك وهذا أحد الأسباب في أن كثيراً من الممثلين الأمريكيين يفضون وهم يحاولون أن يقرروا إذا كان عليهم أن ينكمشوا.

وكلما درس المرء التمثيل والأداء المسرحي أكثر وكلما كانت المتطلبات الوظيفية متنوعة كلما كانت النظرة الشاقبة أعظم فيما يتعلق بالأمور التي تجعل الناس يتجاربون. وعلى طول الطريق فإن المسرحيين يكتشفون أنهم أيضاً أناس بالرغم مما يُكتب علي قواعد قائلهم وربما يكتشفون أنهم كانوا يتعلمون عن أنفسهم أيضاً. وما

يجدره حينئذ ليس دائماً ما يعتقدونه أو يأملونه بما فيها الشكوك التي تتعلق عما إذا كانوا ينتمون إلى هذه المهنة علي الإطلاق .

وعند هذه النقطة فإن الكثير يفكرون في محاولة تجرية أسلوب الدافع الكبير المسمي بالتحليل النفسي والذي من المفترض أن يكون قادراً علي جعلك تفحص كل مشاعرك وهذا هو الأمر الذي يسبب القلق . وعلي أية حال فإن الأمر استغرق سنوات وليس دائماً ما تنجح الأمور ويمكن أن يُلقي بك في الجحيم . وهذا أيضاً يبدو الثمن الذي تدفعه ولا تعرف أبداً ما سوف يظهر في الناحية الأخرى . هل ستفقد بعض من هذه التناقضات والتي ستجعلك شيئاً فريداً هل ستفقد قليل من المفاتيح الذهبية للدافع الذي تعتمد عليه الآن؟ كم عددها؟ وأي منها؟

"أنا أتوقع أنني سأتحرد في المناطق التي لا أستطيع أن أدخل إليها الآن بسبب الانسدادات الجراحية ولكن هل يستحق الأمر قرارات؟" إذا لم تكن تسقلت الجدار من قبل فحان الوقت لأن تفعل ذلك الآن .

وبالنسبة للممثل المسرحي الذي عنده أنواع من المشاكل النفسية التي تجعل من الممكن حدوث استجابات كثيرة غير ممكنة أو صعبة بشكل كبير فإن التحليل النفسي يمكن أن يقوم بمعجزات على شرط أن يكون هناك بالطبع توافق مناسب بين المريض ومحلل نفسي مناسب ذو مهارة جيدة . وعلي الرغم من الأسطورة المسرحية بأننا نحتاج إلي القلاقل فإنه أكثر إفاده أن نُهدد أكبر قدر ممكن من القلاقل . كما أن بعضنا قد وجد

أن إعاقة الشخصية لا يمنعنا من الاقتراب من مجموعة واحدة من المواقف فإن الإعاقة عادة ما تقف في وجه مجموعة كاملة من الطرق. والتخلص من الإعاقات يمكن أن يفتح شبكة كاملة من المناطق في النفسية كل استدارة وجانب منها يعتبر أرضية خصبة جداً.

وبالرغم من ذلك وبالنسبة لهؤلاء الذين لم يخرجوا ويعودوا فإن المستقبل يمكن أن يكون مشبطاً للهمة. وأكره أن أرى مُدرسي المحللين النفسيين المؤهلين بشكل مناسب إلى حد ما وهم يتكلمون مع ممثلين أصحاء نسبياً كل منهم يأمل في تحرير واحد أو اثنان من المصادر الدافعية عندما يكون هناك أناس مرضي فعلاً في حاجة إلي هؤلاء المدرسين ومازال هناك الكثير فيما نقوله بالنسبة للسعي للبقاء في حالة جيدة، وحتى تحسين الحالة. إن النظام السائد عند المعالجين النفسانيين بالنسبة لهؤلاء الذي يحتاجوا ومستعدون للتحليل النفسي هذا النظام يمكن أن يفتح أماكن غنية وخصبة للمثل المسرحي ولكن لابد على المرء أن يكون متأكداً من ذلك .

ولكن ماذا يُقال عن كل تلك الذرية غير الشرعية للتحليل النفسي أو العلاج النفسي والتي تعد مصادر بنفس النتائج أو أكثر؟ وحيثما ننظر يمكنك أن تجد مجموعة ما أو ممارسين يعرضون عليك علاجك النفسي وإطلاق سراح القوي الكامنة لدرجة أنك تستطيع الآن أن تقذف بالرمال في وجه شخص ما. ولقد شاهدنا عدداً من الناس يبحث عن العزاء أو فوائد أخرى من مجموعة كبيرة من المصادر مثل مجلة "ريدارز ديجسيت" ومجلة "كورس لاين" وما يؤسف له أن كثيراً من هذه المصادر غير الكاملة تبدو وكأنها

تخلق المشاكل أكثر من أن تحلها . وقبل أن تسلم نفسك إلى واحد مما يدعون المعجزات فمن الأفضل أن تتفحص ادعائهم وتحليلاتهم تحت الميكروسكوب .

وبعد ذلك دعني أعترف أن استديوهات انسمبل تقدم الممثلين من الطلاب إلى بعض نواحي التحليل النفسي غير الشرعي لا لسبب أكثر من يكون هؤلاء الطلاب معرضين بشكل أقل إلى البخل والتملق . وعندما يكونوا قد عملوا مع بعضهم لحوالي عام فإن بعض الاعتماد الداخلي لأفراد الجماعة يبدأ في التشكيل . وحوالي ستة عشر شهراً في الدورة يدعي الطلاب إلى المشاركة في جماعة نموذجية . لاحظ كلمة "يدعي" إن مثل هذه الجماعات هي اختيارية تماماً .

وهم يدعون إلى التحدث بصراحة وبشكل ودي عن أنفسهم وتاريخهم واعتقادهم وخوفهم ورغباتهم أي شيء يشعرون أنهم يمكن أن يتقاسموه مع هذه الجماعة . ويحث قائد الجماعة على الثقة ولكنه حريص ألا يواجه أو يرخص أو يصدر حكماً وغالباً ما تكون النتائج درامية بشكل كبير . يبدأ الناس بالارتباط الحر وبأحداث عشوائية وبالمصادفة يعثرون على الرؤية الثاقبة محررين جروحهم النفسية تماماً .

وبالمصادفة فإن ما يبدأ كتدفق تحليلي للنفس يصبح دراما نفسية باستخدام الدراما للوصول إلى النظرات الثاقبة الشخصية . فالطلاب يمثلون أحداث في حياتهم أو يعيدون تمثيلها من أجل شخص آخر يعاني من المشكلة وغالباً يكون النجاح دراماتيكي . وأحياناً فإن هذا التمثيل يتطور إلى نوع من الدراما الاجتماعية والتي تتفحص

العلاقات في داخل الشخص. ويميل التأثير علي الجماعة بأن يصبح ليس أقل من الناحية الدرامية لا يقدم الطلاب فقط التأييد ولكن يجدون أنفسهم في مواجهة مع أسرارهم الخاصة وهكذا تصبح التجربة غنية .

ويجب أن نذكر أن أي مادة تظهر من الشخص المشارك لابد أن تكون تطوعية. فإن الكشف عن الأشياء الشخصية بالقوة أشبه ما يكون بعملية الاغتصاب .

ولابد للفرد أن يُراقب الاكتشافات الإيحائية السهلة جداً. فإن الحكايات يتشارك فيها الأفراد بشكل مشوق أكثر من اللازم وهي غالباً ما تكون علي الأقل أكاذيب جزئية تأخذ شكل قصص الحظ العاثر التي تتكرر غالباً. ولكن سرد الحكايات المستكشفة حديثاً عادة ما تكون مميزة جداً ومثمرة .

سواء التحذير الآخر يتضمن مسألة الحظر وإلى حد ما فإن هذا النوع من الجماعة يميل لأن يحجم عن أي ثقة تتشارك فيها الجماعة. ولكن حتماً وبعد مرور الوقت وفي الظروف المناسبة فإن الكلمة تخرج وتبدأ المقادير الضئيلة من الكلام في الدوران خلال المدرسة والمهنة. وربما فإن أفضل عزل لهذه المشكلة ألا يكون هناك أي عزل علي الإطلاق ويجب أن يكون الممثل مستعداً لمعرفة أن ثقته ربما تصبح نوعاً من الكلام المشاع بين العامة. ولابد أن نكون قادرين أن نأخذ هذا في الاعتبار قبل الانضمام إلي اللعبة ونمتنع عن التمثيل إذا لم تكن مدينين تماماً لهذا الأمر في النهاية .

وفي موضوع الثقة فإن الممثل لابد أن يمتنع عن الإشارة إلى المقاتلين الذين لا حول لهم ولا قوة وعلى الأقل فإن جماعة واحدة قد أشيع بينهم الفوضى عندما أصرت امرأة

على تعداد وتسمية عدد الرجال في حياتها المشحونة بالذنوب وحدث وأن تضمن هذا العدد الأصدقاء والحطاب وأزواج حوالي نصف الآخرين في الجماعة. ولهذه الأسباب وأيضاً عدم تأهل قادة هذه الجماعات فأنا لست ميالاً لهذا الإجراء. لذا فإنه عندما تجتمع هذه الجماعات فإنني أبدأ معهم بإعطائهم تنبيه وحرص يشبه ذلك الذي يسبق دراستهم للمخدرات والتنويم المغناطيسي .

ولكن بعض أفضل مُعلمينا يحصلون علي هذا الإجراء ويوضحون لطلابهم في المجموعات الفوائد الإيجابية جداً بما فيها قرار الطالب الذي يأتي بالصدفة للخروج من عمل العرض. ومثل هذه التدريبات قد عُرِف عنها أنها تطلق سراح المشاعر المتعلقة بالشجاعة والغضب والذنب والحُب ومشاعر أخرى كثيرة. وقد أسقطت الإحباطات وأيضاً عادات الإدمان بأنواع عديدة ولكن ما هو أكثر روعة هو أن هذه اللعبة تساعدنا في الاجابة علي واحدة من الأشياء البسيطة جداً والتي يسأل عنها المثلون وهي : "لماذا لم يخبرني أي أحد؟"

وعندما يقدم المثلون مشاهدهم في الفصل فإن المجموعة أو الجماعة تناقش ما شاهدته ما سمعته وتعلق علي المهارات المتضمنة. وغالباً فإن التعليقات تصبح غامضة وفيها شيء من المواربة وعندئذ يطرب المثل مع الشعور . "قد حبوها ولكن". إن هذه يمكن أن تكون صفة شخصية كانت الجماعة مترددة في ذكرها وعلامات رد الفعل الزائد والعدواة والشذوذ الجنسي والافتقار إلي العدوان وتدهور الذاكرة والتوهم الذاتي وأنواع الصفات التي تفترض الجماعة أنها تغزوهم أو تحتاج إلي مواجهة. ولذا فإن المثلة

تستمر في الاعتقاد بأنها تتقدم في عملها بالرغم من الشكوك الداخلية. وبعد ذلك في يوم ما فإن أحد أفراد الجماعة يصيح "لماذا تصرى علي الغناء؟ ألسنت تعرفين أن صوتك فظيع؟". ويسأل المسكين الذي كان يتطلع إلي المسرحيات الموسيقية طوال الوقت "لماذا لم يخبرني أي شخص" أن الجماعة التي لا تتقيد بأي شيء ربما كانت ستوفر شهوراً من الجهد والإذلال الرهيب إذا كانت قد استمعت إلى مخرج موسيقي ما ولكن ياله من سعر تدفعه بسبب الصراحة .

إن هذه النتائج الخاصة من تلك الجماعة جماعة التحليل النفسي يمكن بالكاد أن تأتي بمثل هذه الطريقة من جماعة تتقابل للمرة الأولى أو الثانية ويبدو عام وأكثر من الصداقة الحميمة المتزايدة شيء ضروري. وبسبب تلك الألفة فإن بعض من التأثيرات الجانبية السلبية والتي تزج الكثير من الجماعات المسماة بجماعات العلاج تكون غائبة. نعم إنه ليس من الصعب أن تخرج أحشائك للغرباء تماماً ولكن النتائج لا تكون هي نفسها. وبالرغم من أن قادة الجماعات ليسوا محللين نفسانيين مؤهلين ولا هم أيضاً ينقبون عن التفسيرات ولا يفترضون خطوات علاجية. وإذا اكتشف الطالب الفوائد فهذا شيء حسن وإذا لا فإن الجماعة عادة تصبح أقوى. وأخيراً فإن بعض الناس يكتشفون أن ما ينظرون إليه في أنفسهم ربما يؤدي إلي اهتمام مهني. وفي ذات مرة كانت هناك إشاعة أن المدرسة تصيب الناس بالغباء. وانظر كم عدد الطلاب الذين يحضرون مجموعات العلاج .

وتوجد طرق أخرى للإرتقاء بال شخصية تعتبر أكثر ديناميكية ومفروضة بشكل أكبر وكذلك موجهة. ومثل هذه الطرق التي تعد بالسعادة الأخرى هي طرق متحررة من

معلمينا. وكلنا يعرف بالاستشارة التي تأتي من واحد إلي واحد والتي قد تحدث
بوصية من الطالب أو الممثل أو المعلم والمخرج "عندي مشكلة" أو "قابلني في المكتب".
إن المعلمين والمخرجين الذين يأتون من وقت لآخر والذين ليسوا محملين بالأعباء
الاندماجية قد عُرِف عنهم أنهم يجبرون من خلال الشهية المسرحية الزائدة لكي يمثلون
تحت التحليل النفسي. ولذا فإن ما يبدأ كجلسة في حل المشكلات قد عُرِف عنه أنه
يتحول إلي خلق مشكلة ويمكن الاعتماد علي أحد المخرجين المعروف عنه اختلاس النظر
لكي يستكشف التاريخ الجنسي أو خيالات المثليين ويُبهر هذه الجهود كتمرين للثقة.
ومن المفروض أنهم إذا وافقوا به مع صداقتهم له. فإنهم بالتالي سوف يؤدون بشكل
أكبر بالفعل. أحياناً ما يفعلوا ذلك .

كم عدد المخرجين الذين يرون أنفسهم مثل "سفن جاليس" أو "بيجماليون" أو دكتور
فرانشتاين؟ إنهم يعاملون الممثلون كما لو كانوا هناك لكي يحركون ويشكلون أو
يخلقون فعلاً عن طريقهم. من أجل تحسين الممثل. وبالطبع وحقيقي أنه في حالات
عديدة فإن الممثل يستفيد بطريقة ما ولكن ما يبدأ لمحاولة لتحسين الشخصية -
شخصية أي ممثل بإسقاط نفسيته غالباً ما يؤدي إلي علاقة عبودية. وفي آخر الأمر
عندما يكون الممثل ليس له السيطرة الكاملة علي وظائف شخصيته أو أي شيء آخر
فيصبح لدينا شخص سكير جزئياً .

إن النظرات الثاقبة التحليلية النفسية يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة جداً. اعرف
نفسك. هذه حقيقة خالدة ولكن لا بد أن نبقى أعيننا علي عملية التعلم عن أنفسنا
ونبقى أعيننا أيضاً علي مهارة وإدماج المعلم .

الفصل الواحد والاربعون

أساليب أخرى

حسنًا هذا يشكل أساليب دافعة واضحة كثيرة مثل تلك التي كنا قادرين على تصنيفها. أليس هذا يعني أنه لا يمكن أن يكون هناك أي أساليب أخرى؟ بالطبع لا. وحتى وأنت تقرأ هذه فليس هناك شك أن أي عدد منكم كان يقول عند نقطة ما "نعم حسنًا ماذا بخصوص الإجراء الذي أحيانًا (أو دائمًا) استخدمه؟"

وإذا كان عندك واحدًا فريدًا في نوعه ومستعد لأن تتقاسمه فتفضل بالاتصال. وهذا علي أي حال تقرير مؤقت بقدر ما نعرف في هذه اللحظة ونأمل أن يستطيع القراء مساعدتنا لكي نوسع من المجال المتاح في الفهم عن التمثيل كما تعلمنا من طلابنا الذين من وقت لآخر كانوا يقولون "وماذا عن ...؟" ولكن قبل أن نُبدد أو نُضيع البريد الغالي الثمن دعونا نلقي نظرة على ما عندكم ونراجعه على القائمة لدينا. هل من المحتمل أن يكون مُركب من اثنين أو ثلاثة أو أربعة من تلك التي بالفعل على القائمة؟ أو هل هو بالفعل مجموعة متنوعة من واحد منهم؟

وفي الحقيقة كنا نتأمل اثنين لأجل الإضافة على القائمة: الأول إجراء تعرفونه ونحن قد عرفناه لسنوات علي الرغم من أنه حتي الآن فإننا ننظر إليه كمركب من أساليب أخرى أكثر. إنها العملية التي بها تصعد الجماعات انفسها إلي حالة حيث ١- لم

يعودوا يقلقون علي انفسهم ٢- يوحدون سلوكهم ٣- يزيدون من نشاطهم حتي يصبح خارج السيطرة .

ونحن نفعل ذلك في عمليات إحصاء جماعية قبل العرض ولكننا نري ما يشبه نفس الظاهرة في رقصات الحرب وموحدو الموظفين في الشركات اليابانية والتفني بالشعارات ومسيرات الاحتجاج ... إلخ. وفي هذه العملية فإن أحد الأشخاص يبدأ التمرين ويلتقطه الآخرون ويقررون وتبدو قوة العملية في اعتمادها على عدد الناس المشتركين وتكرار واستمرار الإعادة والانسجام في الإعادة وبساطة الإجراء .

ولمدة طويلة فكرنا في هذا الأمر كمركب من عناصر العدوي وهي الإشارة النفسية والتقليد والتنويم المغناطيسي وأشياء أخرى قليلة. ولكن بخلاف الآخرين فهنا استسلام واضح للعقل في مقابل الأتوماتيكية والانفعال. وفي هذا الجزء فإن الناس يفكرون لأنفسهم بشكل أقل وربما يجدون أنفسهم يحملون إلى نقطة التعبير العاطفي الكبير. ولقد شاهدناه في سيج هيل عند هتلر ونراه في تصفيق الأيدي للمتصرين وفي جماهير آية الله الحاشدة والتي تضرب في الهواء بقبضة يداها وفي أناشيد الحشود من الناس الذين يُعدمون من غير محاكمة وفي الصباح الإيقاعي لمسيرات الاحتجاج. وأعرف أن الشعور كان هناك عندما كنت امشي في عرض علي دقات الطبلية وصَوَت البوق الصادر عن الجماعة الموسيقية للسلح الجوي عندما أصبحت إنسان إلي آخر مستعد لتلقي الأوامر عند الإشارة .

ماذا تُسميه؟ إذا استمر في أن يبدو فريداً بشكل يبدو صعباً أن تعطيه تسمية خاصة؟ هل تُسميه استقراء أتوماتيكي للجماعات؟ أو هيستريا مفروضة علي المجموعة؟ حسناً إنه أحياناً ما ينتهي بالجنون أو حتي نوع انفصامي من الانحدار في الشخصية. وفي أي حال فما زال تحت الميكروسكوب ونحن نشاهد بينما جماعات الممثلين المسرحيين يصعدون إلي خشبة المسرح قبل العرض ويقومون بحركة ما وتدريبات كلامية في انسجام. وهذا يجعلهم يشعرون بالراحة والاسترخاء والتسخين والاعتماد على بعضهم البعض. ومتحمسين أكثر مما بدؤا وربما تضع هذا في القائمة كأسلوب ٤٥ ونترك لك الأمر في المناقشة .

والأسلوب الآخر وهو غامض إلي حد ما هو ذلك الذي قيل أن الفريد لانت كان يفضلهُ وربما نطلق عليه "العزل" ولكنه مثل أو يشبه مجموعة أو خليطاً من الحقيقة والإيحاء الذاتي. وهو أسلوب تركيز توتر الفرد علي جزء غير متطفل في الجسد. وفي هذه الحالة فإن الشخص سوف يأخذ كل عصبية ويضعها في يديه علي سبيل المثال. وهكذا بينما هاتان اليدان ربما يهتزتان أو يشدان فإن بقية الجسم يمكن أن يتطهر من العصبية. وبلاشك أن هذا يعتبر ملائماً إذا استطاع المرء أن يخطط لإبقاء اليدين في الجيب أو خلف الظهر. وبلاشك أنه يجب علي المرء تجنب شرب الشاي. وهذه العملية ليست بعيدة عن الطقوس البدائية في تكوين خطايا المرء علي حيوان يُضحي به ويعد ذلك إزالة الخطايا مع التوضحية بالحيران، فكر في هذا الأمر. وربما يكون هذا الأسلوب يحتوي علي نوع من الطقوس أيضاً .

وعندما نتأمل القائمة مرة أخرى ندرك أنه من المؤكد أن هناك جزءاً من الرأي بين القراء يتراوح من "لقد عرفت هذا طوال الوقت ولكن اطلقت عليه اسماً مختلفاً" إلى "أوه ها هو أسلوب لم أعرفه" وينتهي الأمر بأنني استسلم. والآن فإنه يتوقع منا أن نمثل بالأرقام ونحن لسنا معنيين أكثر من اللازم إذا لم توافق على هذا أو على تلك الناحية في تصنيفنا: فأي محاولة لجعل المعلومات في متناول اليد بشكل أكثر دقة مفروض أن تثير عدم الاتفاق فيما يتعلق بدقة بعض الأجزاء ولكن إذا كان السؤال هل لابد أن تكمل هذه القائمة على الإطلاق فإنه لابد أن ندافع عن ما فعلناه .

نعم إن القائمة مفيدة لكثير من المسرحيين وقد طلبها مئات من الناس ونعرف أنها قد أثبتت أو برهنت على نفعها في استديوهات مسرح إنسمبل ونفعها العلمي (العملي). والثابت بالنسبة للممثلين هو تبريرنا الأولي أو الأساسي لتقديم قائمة الأساليب الدافعة.

ولكن لوقت طويل كنت أتلقي فانتازيا سرية والتي أعلنها الآن. وأحب أن أرى هذه المعلومات تتدفق على عامة الناس بشكل كبير. والتخلي عن أسرارنا التجارية لن يضرنا مع الجماهير ومعرفة الأعمال الداخلية للموسيقى والرسم لم تلحق الضرر بتذوق الجمهور لهذه الفنون ولكن ساعد في تحسين تذوقها. ومع الملكات النقدية المهذبة بشكل أكبر أصبح الجمهور قادراً بشكل أفضل على تصنيف ما هو مدعى وما هو معتدل الجودة من ما هو أصلي وقدير .

وكننت سآحب هذا إذا كان هؤلاء الذين في الحياة اليومية يستخدمون أساليب التمثيل لجذب الشعر فوق أعيننا إذا كان هؤلاء قد شوهوا يفعلون ذلك. وإذا لم تكتسب بذلك فتترك الأمر. ولكن إذا شعرنا أنهم يفعلون هذه الأشياء لكي يستغلونا بشكل غير عادل أو يضحون بنا فلا بد أن نكون قادرين على تعريضهم أو على الأقل نلحق بهم في العمل. وباله من مفتاح لاستخدام فهمنا لفن الكذب في البحث عن الحقيقة وكما قلت إنها فانتازيا .

الفصل الثاني والأربعون

التشكيل

كيف نعرف أن شخصاً ما يؤدي تصرفاً؟ إذا لم يكن تصرفاً داخلياً تماماً فإن الطريقة الوحيدة للمعرفة هي أن نري ونسمع ما يؤدي. وكيف نعرف أن شخصاً ما يمر باستجابة عاطفية؟ فقط من خلال ما نراه وما نسمعه من خلال لغة الجسد أو في بعض الأحيان ردود الفعل الجسدية الواضحة بشكل أكبر .

إن ما نسمعه هو الشكل بمعنى آخر إن أي سلوك أو مشير يمكن أن يُحس. وإذا استطعت أن تشم رائحته وتلمسه وتزنه وتضعه في مكان وتتذوقه فهذا هو الشكل. إن التحرك أو الوقوف ثابتاً إذا استطاعت الحواس أن تتركه فهذا هو الشكل .

وتستغرق التصرفات والدوافع الكثير من الوقت في الإعداد. ولكن إذا لم نستطيع أن نسمع أو نري النتائج فإنه لا يمكن التعرف عليها وعندما تكشف التصرفات والدوافع الزخارف الجسدية فإننا نقول إنها الآن "تجسد". فإن المصافحة تحتاج إلى إشارة والحزن قد يكشف عن نفسه من خلال الدموع وإلا كيف يكون باستطاعتنا التعرف على الأفكار والمشاعر؟

التجسيد : وهذا هو أول تصنيف للمكونات الشكلية. وهو يعني تشكيل الأحداث غير المرئية. والتصرفات والدوافع ليست هي الأشياء الملتوية الوحيدة التي يجعلها

واضحة. فتأثيرات خشبة المسرح لابد أن تكون واضحة. فهناك هاتف يدق (يرن) وشخص ما لابد أن يرد عليه كيف نعرف ؟ نسمعه. وإطلاق النار من مسدس كيف نعرفه؟ لا نستطيع رؤية الرصاصة ولكن يمكن أن نرى النار والدخان والتراجع ونسمعه بالطبع .

لقد صنفنا علي الأقل تسعة أنواع أخرى من الشكل :-

الاحكامي : وهو ما يتعلق بالتفاصيل المزينة مثل الملابس والمكياج. والتفاصيل التكميلية مثل اللهجات وطريقة المشي والانتفاضات وأخذ الوضع والتنسيق والإيقاع السريع والسلوك المعتاد وعادات السخرية من الذات والتعليق على الشخصية وسرد الحكايات الفريدة عن الصراعات الداخلية إلخ. بمعنى آخر لمسات من السلوك المعتاد والعادات التي تعمد بقيمة الشخصية والتي لا تغطيها التجسيديات المتعلقة بالتصرف والدافع والتفاصيل التي تساعد في تحديد الشخصية التي تحدث حيثما التصرفات والمشاعر لاتوجد. إنها تلك التي تبرز الشخصية .

المحركي : وهو أي شكل قادر على جذب الانتباه والاهتمام مثل الألوان الساطعة والأعمال اليدوية الغريبة والمجوهرات الجذابة والمشى الغريب والتحدث والوقوف والجلوس والتعرف والتآلف والسلوك الاجتماعي غير الشابت. كلمات عاطفية مثل: خائن معتوه . شيوعي . فاشستي . العلم. الناس. ليس أمريكيًا. ليس إستراليايًا. الغش في الضرائب. السلام . الطاقة النووية والمشهد الدرامي والأسلحة والأدوات

الطبية الأجهزة العلمية الدقيقة. إنها العناصر التي تقدرها لإسهامها في العرض المسرحي. إنها ما تستحوذ على الاهتمام .

الجمالي : وهو أي شكل يتصل بمبدأ السرور مثل الموسيقى الشهوانية، المناظر الجميلة، الأصوات، والحركات وأصوات البشر الجميلة وأيضاً ما هو مثير للأعصاب أو قبيح. أو سلوك كاشط يسبب الضيق والحزن. ويمكن أيضاً أن يشمل الأشكال الغريبة والمواد الفنية أو الأدبية التي هي دون. وأيضاً المشاهد وملابس التمثيل المثيرة أو الجميلة وهذه دائماً ما تتعلق بمشاعر السرور أو عدمه والتي ليست مصممة لجذب الانتباه لنفسها .

الروائي : وهي أشكال تحكي قصة إما من خلال وجودها أو تتابع الترتيبات. وكثيراً من الأشياء التوفيقية عن الأنهار والغابات والبحار يمكن أن تكون مؤثرة بدون وجود شخص واحد أو حتي هارٍ أو عناوين. وهذه تروق لتلوقنا المنطقي أو العقلي .

الفني : وهو في حد ذاته لا يقدم أي شكل ولكن ترتيب وتنظيم الأشكال الأخرى أي تتابعها توقيتها تأكيداً شرحها وتذوقها عند الاختيار. وهذه تشغل جزءاً من وظيفتنا البديهية كما أؤمن وتتصل بالمعلومات الموجودة لدينا منذ الطفولة. وهناك البعض الذين يفترضون بلا تساؤل أن المرء ربما يولد بحاسة تذوق موروثه على سبيل المثال النبل. علي أي حال

الشعائري أو المتعلق بالطقوس : - وهو عادة لا يتفق مع العقل ولكن يروق لفرع آخر من الوظائف البديهية : الشعائر الدينية . الزواج . الجنائزات . مهرجانات الحصاد . أو مهرجانات الربيع . أعمال الدجل والشعوذة . إحياء الذكرى . أشكال تقليدية وتتعلق بالتضحية وهكذا أو اتباع جانك ربما يقترحون أن ما يتكشف هنا هو بعض من عروض اللاوعي الجماعي .

الحسني :- (ربما يقرأ الجنسي) وهو ما يتعلق بالإثارة الجنسية مثل الرقص واستخدام العطور .

ما يتعلق بالصادات :- وهي أشكال تتصل بفترات معينة من التاريخ: الموضة: اللبس القومي: الموسيقى القومية. الأعمال البدوية .

الوطني :- وهو ما يتعلق بأدوات معينة ومهارات وأعمال وهوايات ورياضة أو عادات .

وقد يسأل المرء نفسه أين تقع "الأخلاقيات". من كل هذا ؟ والأخلاقيات عادة ما تتصل بجزء من كل من العشر أنواع المختلطين مع بعضهم. وهم لابد أن يتفقوا مع نوااميس المجتمع .

والآن وبعد أن استعرضنا التصنيفات العشرة ماذا نفعل بهم؟ نستخدمهم ونضع التصميمات والمخطط بهم ونحركهم ونارسهم ونبتكر بهم تمامًا مثلما نفعل مع

السينفونية الجيدة حيثما سطور مختلفة من الموسيقى تتماشى مع آلات مختلفة ولكن الكل يتجمع لخدمة القطعة كلها. وهكذا يكون الحال مع المكونات الشكلية .

ويمكن أن يتواجد عدد من الخيوط الشكلية مع ما سبق ليضيف إلى الكل الأسلوبى. ويمكن أن يخبرنا المشهد عن جزء من الخبرة . والعادات تخبرنا عن جزء آخر. والصوت سواء كان زائداً أو ضعيفاً يخبر أكثر. والحركات والتجمع والإضاءة والإيقاع السريع والشرح وضع الأشياء بجانب أشياء أخرى كل هذا يمكن أن يساهم. وتأثيرات خشبة المسرح مثل سيارات النقل وطريقة المشي والروتين والإسقاطات والدخان وتأثيرات المياه والإضاءة فوق البنفسجية والأقنعة والمكياج وألصاف الأكرويات والعروض وتفاعلات المعركة كل هذه الأشياء تستخدم فى تنفيذ تأثير الإنتاج على الجمهور .

وفي وقت من الأوقات فإن المسارح كانت تنتهي عند مشهد سقوط الجليد على خشبة المسرح، حمام السباحة أو تياران في الهواء. أما الآن فقد أصبح هذا الشيء قديماً وهناك أشعة الليزر والانفجارات والدخول من سلك عالي وارتفاع المشهد عن الأرض وأكثر وأكثر من خفة اليد التي تتطلب الحيلة .

ربما يقترح الشخص المتشائم بأنه كلما كانت وسيلة التحايل دراماتيكية أكثر كلما بدأ المخرج في إخفاء ضعف النص أو العرض. وأعلم أنه كان هناك وقتاً كان فيه بعض الممثلين ليسوا قادرين على إنجاز المتطلبات التي وضعتها لهم. ومساندتي المعتادة كانت في تدعيم ذلك المشهد بموسيقى عاطفية مناسبة أو تأثيرات أخرى .

ومرور الوقت وثقت من الممثلين أكثر. وحديثًا فإن الموسيقي الوحيدة التي استخدمتها كانت قبل وبين وبعد المشاهد. هل هم محفلون أفضل أو أنني اثق بهم بشكل أكبر؟ أو هل في الحقيقة إنني أحرم الجمهور من بعد إضافي ربما يستشعرون أنهم يستحقونه؟ من المحتمل أن تكون الإجابة بنعم علي كل هذه الأسئلة ومن الخطأ أن نعلم بأن المرة الوحيدة التي يلجأ فيها المرء للتأثيرات الشكلية هي لمعالجة العيوب في القصة أو التمثيل . ويعمل أغلب المسرح على عدة مستويات في المرة الواحدة وتتراوح الخطوط المتعلقة بالطباق الموسيقي من ما هو بسيط كما في مسرح الشارع أو التراجيديا إلى الأوبرا والتي تبدو لي الانصهار النهائي للفنون الحية والفنون الأخرى .

ولا داعي للقول، فإن نواحي عديدة من الشكل قد أصبحت مهددة على مر القرون لدرجة أن الخبراء الآن عددهم قد ازداد. كل واحد منهم متخصص في أحد الفروع بشكل أوسع .

وهكذا لدينا المخرجون الموسيقيون ومصممو الملابس ومصمموا الإضاءة ومصمم الصوت ومصمموا الرقصات وفنانوا المكياج ومستشاروا اللهجات ومستشاروا الأمور الفنية ومستشاروا التاريخ. كل شكل من المجالات المتخصصة وعدد كبير من المتقدمين والصناع الماهرين الذين يوظفون لإخراج عمل هؤلاء الخبراء إلى الوجود. ومن الطبيعي أن يصبح كل فرد له دور لدرجة أن خبراتهم يمكن أن تتطلب وقتًا طويلاً من التعلم والتدريب ولذا فإن الذي يقوم بالأداء المسرحي من الممثلين غير المؤهلين ربما يلتبس له

العلر إذا لم يكن مسئولاً عن أكثر من جزء صغير من الصورة كلها. ومع ذلك فإن هذا الجزء الذي يواجهه لابد من التعامل معه بمهارة كبيرة .

وكم المقدار المطلوب للممثل بالتأكيد معظم الشكل الإتياني والجسدي وبعد ذلك جزء بسيط من كل شيء آخر وهذا يعتمد على الوظيفة المحددة الموجودة حينئذ. وأحياناً ما يتولي المخرج تماماً كل الأمور المتعلقة بالنواحي الفنية و الجمالية والطقوسية. وفهمنا لهذه الأمور بهذا الشكل بسبب كل التصنيفات فإنها تعتبر أصعب الأشياء في التقييم علي خشبة المسرح. ويمكن أن نقدر الصورة بشكل أفضل من حيث يجلس المخرج وأضف إلي ذلك العامل الحركي. ولذا غالباً فإن ما قد يحكم عليه الممثل بأنه قطعة ديناميكية في العمل من الشكل الخارجي يكون شراً فواراً وبلا طعم. ووراء هذه التصنيفات فإن الممثلين والمخرجين قد يتقاسمون المسئوليات .

وبالتأكيد فإنه ينتظر من الممثل أن يقوم بأداء المحادثة بطريقة صحيحة وأن تكون اللهجة صحيحة والإشارات الصحيحة و(التلقين) الصحيح وتوافقات العنف والعمل الصحيح واستخدام الدعامات والحجم الصحيح والنطق الصحيح والإضافات الصحيحة. ويمكن أن يقال الإعجاب وهو في الملابس والمكياج والشعر المستعار كل هذا إذا كان كل شيء صحيح "وحتى الآن فإنه لابد أن يقوم بالمسئولية كاملة وفي البروفة والعرض" ومن المفترض وقبل أن يترك مدرسة التمثيل فلا بد أن يكون هناك على الأقل منافسة معقولة لكل هذه المهارات. ومن ذلك الوقت فصاعداً فلا بد من توقع تحسين مهارته وذلك عن

طريق الخبرة الواعية وأيضًا لمساعدة الإشارات العاقلة التي تأتي من وقت لآخر من المحترفين في الفرقة . إن التفكير في مسألة الشكل بتفاصيل أكبر مما يتوافر هنا لابد أن يحتاج إلي مكتبة كاملة وأيضًا خبرة الحياة كلها. ولابد دائمًا أن نضع في أذهاننا بأن الجمهور هو آلهة وأن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها أن يتقاسم الخبرة المسرحية التي عملنا من أجلها لكي نحضرهم تكون من خلال الشكل وإلى أي درجة قد يساهم التخاطر العقلي بيبقي هذا مفتوحًا أمام الأسئلة :

إن كثيرًا من المخرجين مثلي عندما تواجههم مشكلة اختيار اثنين من الممثلين أحدهما خبيرًا في الشكل لكن ضعيفًا في المضمون والآخر خبيرًا في المضمون ولكن ضعيفًا في الشكل فإنهم يختارون الممثل الجيد في الشكل عامة. فعلي الأقل معه سوف يري الجمهور ويسمع ما يحدث حتي لو افتقدوا التقمص العاطفي. وعادة يمكن للمخرج أن يجد أساليبًا للتعويض إلى درجة ما عن النواقص في المضمون. ومثل هذه الأساليب التجميلية ليست متوفرة تمامًا لمعالجة العيوب في الشكل - نعم إنها يمكن أن تعطي الشخص الذي يتمتع ميكروفيونًا لاسلكيًا ولكن ربما يثبت أن نطقه ضعيف غير مناسبًا.

وعلى الرغم من هذه القيمة في الإذعان لمصادر أخرى من أجل دراسة أشمل عن الشكل فإن هناك بعض الملاحظات العامة التي لابد أن نذكرها هنا .

أولاً : إن هناك خطورة في توقع في أن الشكل يحل تمامًا بدلاً من غياب الدافع

التناسبي والتصرف. وما زال ممكناً أن نري الإنتاج حيثما يظهر الممثلون مثلما في الصور المتحركة كل واحد يلتقط إشارته بشكل آلي في اللحظة التي ينتهي فيها الممثل السابق. والكل يلتقي بكلماته بشكل واضح وملون ولكن لا أحد يتفوق على الآخر على خشبة المسرح .

والأمر يشبه إلي حد ما قطعة من الملابس معلقة علي مانيكان متحرك في إحدى الفاترينات. وبوسعك أن تري ما هو مفترض أن يكون. ولكنها بلا قلب أو عقل ويمكن أن يتعرف الجمهور ولكن قد يضطر المخرج إلي تدعيم هذا من خلال الموسيقى العاطفية لكي يتملق جزءاً من التقمص العاطفي من الجمهور .

وفي الأيام الخوالي عندما كانت الأساليب المسرحية المعروفة هي في كيفية التعامل مع الجسد والصوت فإن مثل هذه العروض الخارجية كانت تُعرف فيما يسمى "بالعمل علي الأسلوب" أما الآن فنحن نسمي هذا "الإشارة" بمعنى قراءة حركة التصرفات أو المشاعر. والآن ولأننا نعرف عن أساليب المضمون أيضاً فلا بد ألا يكون هناك أي عذر لعدم كسوة قطعة الملابس بالقلب والعقل وأيضاً الجسد .

ومن بين العيوب المصاحبة للإشارة الميل إلي "إذاعة العرض" وترك الصوت والجسد ينطلقان في جولتهما المخصصة بينما يكون العقل في مكان ما. ولقد وبالطبع عرفت علي الأقل ممثلاً يعمل علي خشبة المسرح براديو ترانستور صغير مثبتاً عند فتحة الأذن. بينما هو كان يجمع نتائج السباق ولم تفوته أي إشارة. وفي الحقيقة فإنه بين

الإشارات فربما كان من وقت لآخر يهمس بالنتائج للآخرين علي خشبة المسرح والذين كانوا مكرسين بشكل متساوٍ لخدمة العرض .

وبالطبع فإنه يتوقع أن تستطيع دائرة التركيز عند المرء أن تعدو في كل أنحاء المكان ولكن من الناحية النظرية لابد أن يكون هذا لصالح خدمة العرض .

وهؤلاء من الذين قد اضطروا للعمل مع ممثلين محمولين على القيام بعمل اتوماتيكي لابد أن يكون عندهم قصص وفيرة مثل أحد الممثلين الذين هم ساقطون ويتخطون قليل من الكلام في إحدى الصفحات ولكن الممثل الآخر يهني غافلاً ومع ذلك يلتقط إشاراته بنفس الترتيب المبرمج للكلام والذي ليس له علاقة الآن بما يقوله الممثل الساقط .

وبعض الممثلين يصرون فعلاً علي أن الآخرين لابد أن يتصرفوا بطريقة لا تزعج أو تؤثر في الأنماط الحركية والكلامية التي صممها هؤلاء لأنفسهم. وحتى النظر إليهم في أعينهم يمكن أن يطيح بهم وإذا كان لابد أن تنظر إليهم فستضطر أن تحصر نظرتك في مكان وسط جبهاتهم. وللأسف فإن مثل هذه الحركات والتي تُسمى حركات القراءة لن تختفي من علي خشبة المسرح في العالم .

وهناك ملاحظة أخرى فيما يتعلق بالعرض المسرحي المشار إليه وهو ميله للرجوع إلي التقاليد المسرحية أكثر من الأصالة. وحتى أحياناً الرجوع إلى تصنيف الشخصيات وصف الشخصيات الأولى أو القراءات القديمة. وعندما يبحث المرء ما هو متوقع من

الفرد أن يقلده فإن المؤثر على الأقل يتوقع منه ملاحظة كل الزخارف الشكلية مثل الشعور الحقيقي كيف يبدو البكاء الحقيقي؟ دع الحركات القارئة الفاحصة على الأقل تحاول أن تكون مقنعة ولكن كثير من الممثلين لا يتضايقون حتي من ملاحظة الشيء الحقيقي وربما في الحقيقة يحصرون ملاحظاتهم على ما فعله ممثل آخر في ظروف متشابهة أو حتي ما فعلوه هم أنفسهم في عروض أخرى وربما يرجعون إلي تقاليد مسرحية. ولكن كم عدد المرات التي نري فيها العينين تهفهان بلا تفكير مرة واحدة في الأنف الذي يسيل؟

ومع ذلك هناك تنبيه آخر يتعلق بالكلام السريع. من الممكن أن يكون هناك عدد كبير ممن ينظرون في العيون والحيل ذات المغزي لدرجة أنه من المستحيل تقريباً التعرف على المادة المهمة أو المتصلة في العمل. وليس عند الممثل الضعيف فرصة وسط الأشياء المتحركة والوسائل الميكانيكية وحركات السير والتقدم وأصوات الرفع والمؤثرات الطائرة والدخان والضربات وتنافر النغمات والرعد وميض الضوء في المشاهد المزخرفة.

وذاًت مرة كان إعداد الأوبرا يتم من خلال نسيج تتخلله خيوط معدنية ذهبية وعندما كانت الأضواء تُضاء كان الجمهور لا يرى وكان هناك ممثلون علي خشبة المسرح ولكن من كان باستطاعته رؤيتهم؟

وهناك أيضاً خطورة في كون المرء يحصر في المعركة بين المصممين. ولذا فإنه غالباً لا تُري التصميمات كثيراً لتخدم المسرحية .

ونفس الحرص لابد أن يلاحظ بالنسبة للممثلين المسرحيين والذين يمكن أن يكونوا متأنقين وأذكياء مع الشكل لدرجة أننا لا نستطيع أن نجد مضموناً لديهم. وكان عندي مشكلة في العثور على الملاحظين القليلين الذين كان يوسمهم أن يخبروني عن خط القصة الذي يختبأ في الإنتاج كما هو الحال في العمل الإسترالي. وكلما اكتسبنا تكنولوجيا شكلية أكثر كلما بدا أننا في حاجة إلي الأنظار .

وباختصار وبينما محتويات المضمون تعتمد على كيفية البشر فإن محتويات الشكل كانت ويتوقع ان تستمر في التطور حتي المعركة الفاصلة الكبرى .

وكل تكنولوجيا جديدة تمجد المسرح بإمكانيات متجددة من أجل وسيلة شكلية أكثر بما في الطبيعة ولكن تحتفظ بها كخطة سرية احتياطية .

ووراء ذلك الموضوع قد تكون هناك أسئلة فلسفية ، كيف تتوفر لنا المقدرة على الخلق والإبداع كما فعلنا؟ هل نحن تتنافس مع الطبيعة؟ هل نحن هنا لكي نشغل ما تركته الطبيعة؟ أو ماذا ؟ .

الجزء الثاني

- وضع الأمور كنماذج لبعض من أجل الجمهور

- الأداء المسرحي

الفصل الثالث والأربعون

التمثيل والاداء المسرحي

إننا الآن مستعدون للتقييم بشكل أكثر واقعية أو موضوعية أليس كذلك أن تعليقاتنا على التمثيل لم تعد محصورة في "إنني احببته" أو العكس: هل هم؟ إن كل فصل قد نبهنا إلى شيء ما نلاحظه في التلفاز أو السينما أو خشبة المسرح أليس كذلك؟ ودعنا الآن نراجع القائمة وافترض أن هناك على خشبة المسرح شخص ١-مسترخي .

٢- مليء بالقوة والنشاط .

٣- يؤدي صداقات نظيفة وواضحة .

٤- قد حرك تصرفاته بشكل متناسب .

٥- يتنقل بشكل سلس بين كل تصرف .

٦- قد وصف تفاصيل المضمون والتفاصيل الرسمية بدقة وبشكل مستمر .

٧- متنبه ٨- يمكن أن يؤدي تصرفات تكميلية متعددة .

٩- قد صمم لحظات مذهشة أو "خطرة" .

١٠- يمكن أن يتنقل بشكل سلس بين التصرفات الرئيسية والتكميلية .

- ١١- يمكن أن يوجد صلة مع التركيز بين الدعامات والناس الآخرين على خشية .
المسرح وكلاهما كمصادر للدفاعية وكأشياء يتم التعامل بها .
- ١٢- لديه تكيفات يبدو أنه عمل من خلالها كشيء ثانوي .
- ١٣- لا يؤدي تلك التكيفات .
- ١٤- لا يتلاعب بمشاعره .
- ١٥- لا يتلاعب بوصفه للشخصية .
- ١٦- يمكن أن يتكيف مع الأحداث بدون أن يؤثر سلبيًا في وصف الشخصية
العلاقات أو توجيه المشهد .
- ١٧- لديه المقدرة على لحظات متعددة الوجوه حيث على سبيل المثال تنطق
الكلمات بشيء ويفعل أو تفعل التصرفات شيء آخر والمشاعر شيء ثالث .
- ١٨- يمكن أن يعرف مستويات عديدة من المشاعر مرة واحدة .
- ١٩- يظهر تحكم وتلويق جيد متصل .
- ٢٠- يبدو مثقلًا .
- ٢١- يستعد من حيث أتى وحيث يذهب .

- ٢٢- وفي المشاهد التي تتطلب ذاكرة الحس يسمح بالتأثير النام ممن هو غير مرئي على سبيل المثال الاستماع إلي الصوت الآخر في محادثة هاتفية .
- ٢٣- عند مخاطبة الجمهور دائماً ما يتصل بالجمهور أو بالكاميرا كهدف للتصرف ويُدعم هذا التصرف التكميلي الرفيع عندما لا يخاطب الجمهور مباشرة .
- ٢٤- دافىء وحساس .
- ٢٥- لديه سيطرة سهلة على التوقيت مع الآخرين على خشبة المسرح .
- ٢٦- يعرف كيف يخفي الفن .
- ٢٧- يعرف ومتي يؤدي ما هو صغير وما هو كبير .
- ٢٨- لديه سيطرة تامة على الصوت والجسم .
- ٢٩- لا يُصاب بالإحباط في كشفه من النواحي الخاصة لطبيعته .
- ٣٠- قد استخدم الإبداع الفائق في بناء الشخصية والعلاقات .
- ٣١- يمكنه التحكم في المناقشات الشخصية أو العادات حتي يكون وصف كل شخصية شيء فريد كما يريد .
- ٣٢- بعناية يوفق استجابته مع المثير بينما يتكشف.

- ٣٣- يمكن أن يمارس التأثير الموحد .
- ٣٤- يعرف متي وكيف ينوع الحركات غير تلك الصغيرة والكبيرة .
- ٣٥- يمكن أن يجد فكاهة في الحزن والعكس صحيح .
- ٣٦- يعرف كيف يؤدي دوراً ضد .
- ٣٧- لا "يُطلي الذهب" ولا يصنِّغ زئبق الماء . ٣٨- لا يُعلق علي أدائه .
- وإذا كانت إجابتنا الآن هذا هو التمثيل فإن إجابتي كذلك .
- ومن ناحية أخرى إذا شاهدنا شخص يقدم وهو ١- لديه سُلطة .
- ٢- لديه سيطرة تامة على الجمهور ويمكن أن يقرأ بسرعة .
- ٣- يمكن التعرف عليه بسهولة عند مستوي ما .
- ٤- واضح على الأقل في مستوي واحد من التأثير أو الاتصال .
- ٥- لديه توقيت جيد فيما يتعلق بالجمهور .
- ٦- يشرح جيداً . ٧- يزرع وينجح بشكل رفيع .
- ٨- يوجه الاهتمام ويُسيء توجيهه عندما يتطلب الأمر الإخفاء .

- ٩- له أو لديه حب شخصي .
 - ١٠- قد دعم استمرارية كل عناصر التمثيل .
 - ١١- اقتصادي وكفء .
 - ١٢- مناسب وجميل من ناحية الصوت والجسد .
 - ١٣- يمكن أن ينفذ أو يؤدي عناصر مثيرة أو مذهشة .
 - ١٤- له علاقات تناسبية مع الآخرين ومع الدعامات الأخرى على خشبة المسرح .
 - ١٥- تكييف بشكل مريح مع الوسيلة أو مع حجم خشبة المسرح وقاعة الاستماع .
 - ١٦- يمكن أن يسيطر أو يستسلم طبقاً للمتطلبات .
 - ١٧- لديه هجوم شجاع وهش .
 - ١٨- لديه مهارة غير واعية بالنفس في فن المسرح .
 - ١٩- لا يبدو غيبياً على خشبة المسرح مع الملاحظات الخاصة التي قد لا يشاركه فيها الجمهور .
 - ٢٠- مستعد لاعطاء كل عرض أفضل ما عنده .
- حينئذ فإننا نقول "الآن هذا هو العرض المسرحي"

إن التمثيل والأداء المسرحي هما تعبيران يستخدمان عادة بشكل متبادل وبينما قد يكون هناك الكثير من الروابط بينهما (الهامة) فإنني أشعر بأن هناك روابط أساسية كافية تستحق أن نذكرها. وكثير من الممثلين الجيدين هم ممثلون مسرحيون جيدين والعكس صحيح ولكن للأسف فإن الكثير أيضاً هم ممثلون أو ممثلون مسرحيون .

وعندما أعددت هذه القائمة للمرة الأولى كنا نفترض بهرارة أن هذه الاعتبارات تنطبق فقط على المسرح الطبيعي. وفي الحقيقة فإنها تنطبق على كل الأساليب التي تتعلق بالتمثيل في كل وسائل الإعلام وأيضاً على المجالات الأخرى في الفنون الحية. وسمع المرء عن الموسيقي غير المنتظم وهو يتطلع إلى كثير من هذه المعايير .

من فضلك لاحظ أنه في كتابة قائمة هذه المعايير لم يقال أي شيء فيما يتعلق بمدي حب الجمهور الشخص. أو آمن بوصف الشخصية. وغالباً فإن ملاحظة كل المعايير السابقة يمكن أن يخلق شيء يمكن التعرف عليه ويشير التجارب إذا كانت الشخصية مصممة على فعل هذا . والفعل أو عدمه قائم بشكل كبير علي ما يُجلبه الجمهور معه وأيضاً على خبرته قبل ذلك. وبعد وقت قصير سوف نناقش هذا الموضوع بالتفاصيل .

وبالضبط كما أن هناك طرق عديدة للاقترب من الموسيقي فهكذا يكون الحال مع تمثيل أو تأدية العروض. وهنا أربع طرق والتي بالممارسة قد تكون متبادلة أو تتعدد جميعها في نفس المسرحية .

الإشارة :- وهنا فإننا نشير ليس إلى الأسلوب الدافع ولكن إلى طريقة الاقترب
من المسرحية كلها. هل تذكرن التمثيل بالأسلوب؟ هذا هو الإجراء أو الطريقة لقراءة
الحركات وهو قد يكون بسيطاً أو رفيعاً ويصل إلى درجة عدم إمكان تمييزه عن الهدف
الأخير الذي يقع أسفل. والنتائج العادية قد تُغري بالتعاطف ولكن نادراً ما تُغري
بتقصص الشخصية .

الطريقة المخلصة : وأحياناً ما تسمى الصارمة والجادة وهنا فإن الممثلين و الذين
يبحثون عن إنجاز تعليمات المخرج أو المؤلف يميلون نحو إبراز النتائج. وهم يحاولون أن
يؤدوا المشاعر التي لا يمكن اللعب بها وتاريخها وشخصيتهم أو المسرحية (لا تعني
شخصيتهم بل شخصياتهم) .

طريقة اقلع الشيء الذي يخصصك :- وهنا ينجح الممثل الذي يوجهه مخرج غير
محبط أو يوجهه مخرج مبسوط من تخطيط خشبة المسرح وتاركاً كل شيء آخر
للممثلين وبينما قد يكون أي شيء فإن ما يأتي به الممثلون قد يكون جيداً ومؤدياً
بشكل حسن. فإن الأجزاء غالباً لا تتصل ببعضها مثل الأجزاء التي في الأغلاز ومثل
الصورة المركزة عليها والمضادة جيداً. تلك الصورة الفنية المهداة من صديق قد أمسك به
من أسفل الرقبة. وربما كان هذا كل ما يمكن تذكره عن ذلك الصديق وربما كان هذا
العرض الذي يجري هو الشيء الوحيد الذي يستحق أن نتذكره أو نذكره عن الإنتاج.
ولكن ماذا عن بقية المسرحية؟ إن مثل هذا التمثيل يميل إلى أن يؤدي إلى العزلة عن
الآخرين في المجموعة. وغالباً ما يُشار إليه بالتحدث من داخل كابينة الهاتف .

العرض المدمج :- وهنا يحاول الممثل بلا أنانية أن يقدم للمسرحية ما تستدعيه حتى لو كان هذا الأمر يتطلب جهداً كبيراً وتفاصيله تتناسب مع وصف شخصيته وأيضاً علاقاتها. ومثل هذه الطريقة لها فرصة كبيرة جداً لجلب التقمص العاطفي وأيضاً التعاطف .

وهذا ليس معناه تشويه سمعة أو المنافسة مع أي من هذه . وكل هذه يمكن أن تكون طرق في الاختيار عند توافر طرق الإنتاج المناسب ولكنها واضحة مثل الموسيقي الكلاسيكية التي تختلف عن موسيقي الجاز. ومما يؤسف له غالباً أن الاختلاف يضع عند الجمهور إذا لم يكن الملاحظ حكيم بشكل خاص. وتبقى مثل هذه الحكمة شيئاً نادراً.

دعنا نتقدم مع تفاصيل الأداء المسرحي. لقد وصف البعض التمثيل بأنه مثل بناء ساعة سويسرية جميلة والأداء المسرحي مثل بيع هذه الساعة. وبعد خلق وصف للشخصية متعددة الوجوه لا تُقدّر بثمن من الضروري الآن تقديمها للجمهور. وهنا نأمل في أن نعرض جوهر التمثيل في مكان يضمن أن الجمهور سيتأثر به تماماً. وهناك حس بسيط في الممثل الذي يصف بمشاعره النهاية الدرامية التي وصل إليها إذا كان يتمتم أو يختنق عند أخبار الكلمات التي انتظرناها طوال المساء أو يخطئ في توقيت إخراجها. أننا نعتبر خادمون للجمهور بالمعنى الحقيقي ولهذا لا بد أن نكون متأكدين من أننا نخدم الجمهور بشكل عادل .

نعم لقد نشأت في بيئة أسامت تفسير "ستانسلافسكي" وكانت تعتقد أنه يقول .
إذا كان ما فعلناه صحيحًا فإن الجمهور سوف يتلقي التأثير الكامل حتي لو لم يصل
إلى سمعه - وبعد ذلك وفجأة وفي حوالي عام ١٩٤٥ فإن زملائي كانوا في قوضي
وكان لدينا كتاب ستانسلافسكي الذي لم ينشر بعنوان بناء الشخصية . كان هذا
الكتاب علي أكشاك بيع الكتب بالشوارع وقد سأل ماذا عن موسيقى الكلمات، تلوين
وجمال الصوت والمثابرة علي اللهجة والحركة والتوقيت ... إلخ . وهذه أيضًا تكمل
الحقيقة لكي يجعلها أكثر استماعًا وأيضًا أكثر قوة في التلميح. وهذه أيضًا أدوات
بها ننقل جمهور الليلة وإلي هذا اليوم، فإن هناك ممثلين يتمسكون بالتصور القائل بأن
"الحقيقة سوف تفصح عن نفسها" .

إن هناك فنًا في التعامل مع الجماهير فهناك مهارة خاصة في التأكيد بأن هذا
الجمهور قد وضع في مغامرة مناسبة بشكل خاص له وبعد ذلك ربما يفهموا بشكل
أفضل الفرق بين قراءة كتاب وبين تجريبه التي ستتحول إلي شرارات وخفقان وتوهم
بالحياة . ليست الحياة نفسها ولكن تنافر النغمات الغني. والفرق بين تنافر النغمات
الخاص بضجة المرور ومسرحية جيرشوين الأمريكي في باريس إنها الحقيقة الفنية
والفصول التالية التي تتعلق بأدوات الأداء المسرحي .

الفصل الرابع والاربعون

تجارب الأداء والاستماع

إذا تجرأ الفرد على التعميم فيما يتعلق بعملية الاستماع فإن الاقتراح هو معاملة ذلك على أنه موضوع غير شخصي بقدر الإمكان. والممثل المسرحي لديه بعض المهارات التي يبيعها وهذا يشمل الحموية التي تقوم عليها هذه المهارات. وقد يقترب المرء من الممثل الذي يؤدي تجارب الاستماع والأداء بنفس الحرارة والود كما هو الأمر مع بائع عند خط التجارة يقترب من المشتري في محل .

وبعد التحيات الودية فإن المرء يكشف عن منتجاته بشكل جذاب على قدر ما يستطيع ثم بعد ذلك يتركها للمشتري حتي يقرر أمره "نعم يمكننا استخدام خمسة من تلك، واحد من هذه واثنين من هؤلاء". أو قد يقولون "لطيف جداً ولكننا لا نعامل هذا الخط الآن" أو ببساطة "لا شكرًا" وإذا لم تكن سمحت لمهاراتك بأن تتراجع أو قد وصلت وأنت سكير فإن مثل ذلك الرفض لابد ألا يُري وهو ينمكس عليك شخصيًا. طريقة واحدة أو أخرى. إنك تباع إنتاجًا وإذا لم يكن إنتاجك مناسبًا فلأي قدر من التملق يستطيع أن يبرر التأثير في البيع. ولكن ربما لن تستطيع أن تحافظ على مهارتك بحالة جيدة. وفي هذه الحالة يمكن أن تعرض صنعة رديئة وتستحق أن يرفض عملك .

ولكن المخرجين يسمحون بأن تؤثر الأعصاب في عرض القدرات ويمكن عادة أن يروا أن لديك شيء ما لتبيعه ولكن يسمحون بأن يكون هذا في يوم آخر. أو أن الأعصاب قد قللت من العرض الحقيقي وعادة يأملون بأن يكون الشخص الذي يبحثون عنه. وكلما استطاعوا أن يلقوا بالعرض بشكل أسرع حسب متطلباتهم فكلما استطاعوا وقف البحث وبسرعة. ويمكنك وبشكل آمن أن تفترض أن من يؤدي ويجرب أدائه هو بالفعل كذلك. وفي أي حال فإنهم ليسوا الأعداء .

وكما قد يبدو الأمر غير معقول فإن تجارب الأداء والاستماع عادة مؤلمة بشكل أكبر بالنسبة لمن يقومون بها وليس هكذا الحال بالنسبة للممثلين المسرحيين. ولذا فإنك قد تبذل قصاري جهدك بدون خوف أو رعب حماس ونشاط وود - حسنًا. ولكن ليست الحياة وبأس الموت وهو الذي يظهر غالبًا بشكل واضح جدًا خلال أي شيء آخر .

ولابد أن تكون المادة مختارة بعناية ومجهزه أيضًا. أجزاء بسيطة لا تتعدى أربع دقائق إذا كان هذا ممكنًا وأن تعرض نقاطك القوية بشكل مفهوم ومُرتب كما تسمح بذلك عبقريتك. وإذا طُلب منك قراءة المادة اجعلها كشيء خاص بك مثل ستراس برج "القراءة الأولى" (والذي سيوصف في الفصل الخاص من التجارب) إذا كنت تعتقد أن المخرج مستعد للتسامح .

ومن ناحية أخرى إذا كانوا يتوقعون وصف كامل للشخصية بسرعة، اجري تقييمًا للتصرف المشهدي واعمل في تكييفات قريبة مميزة وبدون خوف أو صل الأشياء

بالشخص الذي تقرأ له تصرف صغير بتصرف صغير وصل الأشياء حقيقة. شاهد واستمع بشكل كامل إلى الشخص الذي يقرأ تقرأ معه و استخدم ذلك في المساعدة علي بداية تصرفك التالي بالنسبة له .

وقد اكتشفت "ساندرا بيتس" وهي مخرجة عظيمة طرقًا لجعل من يقدمون تجارب أذائهم يعتقدون أنهم كانوا يساعدون الممثل الآخر على أن يجرب أدائه. ومثل هذه المكددة قيل إلى استرضاء الممثل العصبي وتفتح أمامه الطريق بشكل كبير وتولد درجة من الدفء الذي ينتهي بالإخلاص. أليست وسيلة جيدة لتجعل نفسك تعتقد أنه ليس أنت الذي تقدم تجربة في الأداء ولكن الشخص الذي تقرأ معه؟ إنك ببساطة تساعد في تادية عملك بدلاً منه .

واجعل من هذه التجربة شيئًا ممتعًا. ولم لا؟ إننا هنا ولم يجبرنا أي شخص على تجربة الأداء أليس كذلك؟ السُّلطة والأداء والشجاعة لكي نخاطر بما هو غير متوقع وفيما وراء ذلك قد لا يكون أي تنبؤ عما يسألك عنه كل مخرج. ولكن إذا استطعت وبسرعة أن تستقطب كل أمر من الأوامر أو التعليمات وفقًا للتصرفات والمشاعر والتكيفات فإنه لابد أن يكون لديك مصاعب قليلة .

ولابد من الخوض في ثلاثة تفاصيل هنا تتصل باختيارك لتجربة أداء الجزء وهذا قد لا يكون سهلاً كما يبدو .

أولاً : قرر ما هي النقاط التي يمكن أن تبيعها قوتك. هذه في حد ذاتها قد تكون

بحثاً ممتداً ولكن بالتأكيد وبعد سنوات طويلة في العمل أو المهنة فإن ما يمكن أن تحصل عليه يُلخص في أو يمكن تلخيصه في إعطاء صورة عاجلة عن كيفية فعلك للشيء .

وليس هذا هو نفس الشيء مثل سؤال نفسك كيف تستمتع بفعله. وهذا قد يكون له صلة بسيطة بقدرتك الفعلية على تسليم الأشياء. وضع في حسابك أن الهدف من تجربة الأداء هو الحصول على وظيفة. والذين يقيموا تجربة أداءك سوف يقيمون كيفية التعبير وليس كيفية رغبتك في التعبير. وحديثاً فإننا قد أصدرنا نداء إلى بنت تبلغ من العمر اثنان وعشرين عاماً وهي ساذجة ومُعرضة للسقوط إلى حد ما. وكانت إحدى الممثلات التي ظهرت في حوالي الخمسين من عمرها ولم تكن السنوات لطيفة معها وقد استعملت في المسرحية وسائل التجميل بشكل زائد وكانت متأكدة بأن الناس سوف يظنون أنها بنت في العشرين من عمرها في مسرح يتسع لمائتين وثلاثين فرداً. شيئاً محزن ولكن حقيقي. لا لم تحصل على الدور .

وعندما تكون قد اكتشفت النقاط التي يمكن بيعها ابحث عن مشهد قصير يُعطي تلك الملامح أو النقاط أو الفرصة لكي تكشف عن نفسها للحظة على الأقل. وليس هذا فقط ولكن أيضاً اعرض مقدرتك على التنقل بسهولة وبشكل منطقي من نقطة إلى أخرى واكشف أيضاً عن مقدرتك لإظهار المشاعر الحقيقية العميقة. إن العاطفة العميقة على الأقل مع لقاء واحد من المشاعر أو الموقف مثل الحزن الحقيقي ولكن محاربتة

باهتسامة. ذلك النوع من الأشياء. ودائماً لمسة فكاهة حتي إذا كنا نراه فقط كوسيلة من التعايش مع موقف جاد ولكن لا تُعلق أبداً على نفسك وأوجد صلة بينك وبين من تمثل له حتي ولو كان شريكك فقط ذاكرة حس. مثل الأمر عندما تتحدث علي الهاتف وإذا استطعت أيضاً أن تتمكن من احتواء تصرف تكميلي في مشهدك تؤديه مع تردد أو مقاطعة في التصرف الرئيسي فلا تتردد في فعل ذلك. فذلك سوف يكون له انطباع شديد ولكن دائماً أدي التصرفات ولا تؤدي الصورة أو المشاعر أو التكيفات .

التصرفات بكل هذا يضغط في أربع دقائق. موافق؟ بالكاد مشروع سهل وبالطبع فإن معظمنا سوف يستقر علي تحفة واحدة مع مطلب أو اثنين مفقودين .

وفي أي حالة جهاز عمليين وقسم نقاط البيع بين اثنين ولكن دائماً اعرض أفضلهما، أولاً. وبعد ذلك إذا كانا مهتمين فسوف يسألان "ماذا عندك أيضاً؟" ومن الحكمة أن يكون لديك عمليين علي أية حال وهم قد يسألونك حتي عن العمل الثاني أولاً .

وقد يستغرق الأمر منك سنوات حتي تعثر علي الأداء والذي هو متقناً وبعد ذلك وعندما تنتضج صفاتك فقد تبدأ البحث عن كل الأشياء مرة أخرى .

ثانياً : هناك تحذيرات قليلة بوجه عام. فلا ننصح أن تؤدي تجربة أمام مؤلف عن مادته الخاصة. فإن الفرص هي أنه لا يستطيع أي شخص أن يؤدي كتابته بطريقة عادلة في تقديري وأنت تخاطر بكونك مرفوضاً إلا إذا حالفك الحظ بالطبع ولكن هل يستحق الأمر الفرصة؟

وأيضاً لا تتوقع «أن يكون كاتب مسرحي عظيم ما قد كتب بالفعل تجربة أداءك أو أجزاء منها لك. وربما تضطر لأن تهدأ بمشهد طويل لمسرحية تحتوي على أجزاء مبشرة بما تحتاج إليه وتجهزها ثم تضم الأجزاء مع بعضها أو حتي تضم أجزاء أخرى من المسرحية. وما زال الأمر أفضل. اكتب ما هو خاص بك أو اجعل شخص ما يكتبها لك .

وبالمصادقة فإنني أحد المنشقين الذين لا يعتقدون أنه يجب عليك أن تقوم بتجربة أداء للدور ومتكرراً كفكرتك عن الشخصية. وأحياناً قد ينجح الأمر وغالباً يفترض أن يشتص وظائف المخرج ويقترح ألا تكون مرئاً مع التفسير. وهذا هو كيفية رؤية الشخصية. خذها أو اتركها. نعم بعض المخرجين سوف يأخذونها واعتقد أن المخرجين الأفضل ربما يتركونها .

واقتراعي ببساطة هو أن تعرض سلعك واترك الأمر للمخرج ليقرر إذا كانت مؤهلاتك يمكن تشكيلها لإخراج مفهومه عن الشخصية. وربما تتعلم أن المخرج الذي يستطيع الاكتشاف وتقدير مؤهلاتك هو الشخص الذي يستطيع أيضاً استغلالها في أدوار نفع. والآخرين قد لا يستحقون العمل من أجلهم .

واتذكر تجربة أداء عن دور سكاى ما سترسون في دوره عندما كانت تتكون فرقة الطريق والتي كانت تسمى الفتيان والدعي وذلك في عام ١٩٥١ . وقد قام بتجربة الأداء أسماء كبيرة وكان كل شخص تقريباً يرتدي القميص الأسود ورباطة العنق البيضاء والجاكيت المثلث والقبعة الناعمة وواحد فقط لم يكن كذلك وقد نال العرض ولم يكن اسماً كبيراً .

وعندما يأتي الأمر لمحاولة فعل شيء ما مختلف أو ذو حيلة فإنني أتفق مع ألان جي ليرنر بقوله "لكي تكون جيداً يمكن أن تكون مختلفاً بما فيه الكفاية" كن شجاعاً ولا تكن خائفاً من كونك غير تقليدي إذا كان هذا أنت ولكن الحيل الذكية يمكن أن تكون رفضاً .

كن نظيفاً . وأيضاً مستعداً بقدر ما تستطيع ولا تكن أبداً في موقف الدفاع وكن متفتحاً ومهذباً دائماً ولا تدفع الأمور أو تستخدم القوة وكن سهلاً ولكن قوياً وذو سلطة ولا تشرب الخمر أبداً أو تستعمل المخدرات قبل تجربة الأداء واسترخ لاستخدام الأساليب الدافعة أكثر من المواد الكيميائية .

وتذكر ليس هناك عار في عدم الحصول على الوظيفة فمعظم الوقت أنت وأغلب الناس يخفقون في مجارب الأداء . وربما قد تكون ممتازاً ولكن ليس كذلك مع الدور أو أن تكون الكيمياء أو التناقض بينك وبين شخص ما مثل بالفعل فيهما شيء ما خطأ وقد تكونا متشابهان أكثر من اللازم فليس هناك تشهير بسيارة اللورز رويس التي تفصل في تجربة الأداء عندما يبحثون عن مورتوسيكل هارلي ديفيد ستون أو سيارة نقل حمولة عشرة أطنان .

وثالثاً: السؤال عن نوعية النجوم بعض المخرجون يشيرون إليّ ما يُعرف بالتحميل والكثير ينظرون إليه كسر نهائي وأنت تولد به وهذا هو كل شيء فلماذا لا أصدق؟

وأقرب شيء قد يريد المؤدي أن يحدث هو محاولة إضافة الدور لتجهيز الاحمال.
بمعنى إذا سمعت أن الدور هو لسيدة شريرة وأنت مستعد للمخاطرة بتصديق الشائعة
وتبدو شريراً فيمكن أن يتم ذلك ولكن هل ذلك سوف يزودك بحمل متعذر فهمه؟

جرب هذا مع أصدقائك. أولاً جهز عاطفة عميقة حقاً عن الرغبة في تدمير شيء ما،
ذاكرة العاطفة، كما لو، الإخلاص أسلوب ما، يصل حقاً بعمق إلي داخلك ويشعل
النشاط فيك. والآن وعندما تتدفق المشاعر فببساطة تبني موقفًا في تأجيل أي شيء
ثقيل إلي فعله. وأيضاً لا تترك أي شخص يقيم مشاعرك وقم بتأدية دور رئيسي مثل
"يرحب بي" على شخص ما أو "تقدر حجمه" أو "تقرأ ما بداخل عقلي" تصور سلبية
وليس مُلزم ولا تشاهد نفسك. فقط شاهده ودعه يخبرك كيف عبرت. والفرص هي أنه
سوف يقوم بذلك في الوقت المناسب دون أن تطلب أنت ونفس النوع من الأشياء ينطبق
على كونك تبدو غامضاً وذو جاذبية جنسية وشريراً وأي شيء.. جهز عاطفة قوية عن
سر عميق ما أو رغبة جامحة أو فوزك في اليناصيب وبعد ذلك غطي على الأمر من
خلال موقف متكرر واستمر في عملك وأنت تؤدي تصرفاً سالباً جداً علي شخص ما أو
شيء ما وليس علي نفسك وابتعد اهتمامك عن نفسك .

وفي إحدى البروفات التي كانت ليس من فترة بعيدة، كانت إحدى البنات تبدو
جذابة بشكل غير عادي وكان منظرها أو مشهدها قد كُتِب علي أنه غير حركي ويتطلب
تصرفات بسيطة مع مواقف محكومة إلي حد ما. واليوم فقد اكتسب بعداً متوهجاً

إضافيًا وبعد أن تركت الحجرة همس شخص ما "إنها في حالة حب".

وربما تكتشف جيدًا أن تلك الأحمال الغامضة يمكن أن تنتج. وكلما كان ذلك يتدفق تحت السطح وكلما سمحت لنفسك بشكل أقل أن تظهر كلما كان التيار التحتي أكثر. وسوف تجد طريقة للضغط والصعود إلى السطح والحيلة هي توليد تيار تحتي شديد والضغط عليه وكتمانه ثم الشروع في تصرفاتك مع أي شيء إلا نفسك. وفي الحقيقة وكلما استطعت أن تساعد تيارات خفية أكثر كلما ظهرت وأنت مُحمل بشكل أكبر .

انظر إلي ما يسمون بالنجوم وربما استطعت أن اكتشف ضربات الفقعات البركانية وهي تخر. هل أنت مولود بذلك الشيء؟ أو أي من هذه الحيل يستخدمونها؟ وبعد ذلك وبالتناقض فإن الشخص المسمي متفتح يبدو بأن يترك كل الأمور تتدلي من الخارج هل يمكن أن يكون لديك شخص محمل ولكن متفتح حقًا؟ اترك كل شيء يتدلي من الخارج ما عدا حمل سر واحد. جرب بنفسك .

وبعض الناس الجذابين جدًا على خشبة المسرح والذين يمكن أن يهدهم يمكن أن يكونوا هادئين ولا يستهويهم أحد في المواقف الخصوصية. وإذا أخذ المرء في الحسبان هذه التوازنات عن الأحمال بالنسبة للتوافق الذي يعطيهم تلك الجاذبية على خشبة المسرح فربما تري في المواقف الخصوصية أو على الانفراد أنهم يستطيعون التخلص من تياراتهم التحتية أو عادة بشكل أكثر لا يقلقون على الفطاء أو يمكن أن يكون الأمر

إنهم لا يتضايقون من عملية التطبيع الاجتماعي ويعطون أنفسهم راحة من الأداء المسرحي .

ولذا فيمكن أن يكون الأمر إنه بقليل من التمرين يمكن أن تصبح أيضاً نجماً. وتجارب الأداء هي في أحسن الخبرات تعمسة بالنسبة لكل من يؤدي ولكل من يقيم التجربة. تطلع إلى الوقت الذي لا تحتاج فيه لتجربة الأداء ولكن عبادة فإن أفضل المخرجين مازالوا يصرون علي تجاوز الأداء والاستماع حتي مع الممثلين المسرحيين الكبار. واختبارات الشاشة تنطبق حتي على من هم ذوي خبرة كبيرة. ولكن تجارب الأداء والاستماع لابد أن ينظر إليها على أنها فقط كنوع من التعذيب الشديد الذي يخدم غرض حقيقي بسيط أكثر من إذلالك عن عمد .

وتجارب الأداء والاستماع يمكن أن يكون فيها شيء من الأوامر لكلا الطرفين وبالرغم من أن المخرج يعرف عملك ولكنه يريد أن يراجع الكيمياء الخاصة بعلاقاتك بين الأشخاص وأيضاً ما حدث لك منذ المرة الأخيرة والأكثر أهمية عن ذلك تلك الصفة الخاصة التي تناسب الشخصية التي في عقلك بالنسبة لك. والمرة الأخيرة التي رأك فيها كان يبحث عن صفات أخرى تنتمي إلي تلك المسرحية الأخرى .

وبالنسبة للشخص الناجح الذي يؤدي التجربة فإنها عملية ثقة معرفة إنك قد اخترت بشكل مستحق وأصبحت مناسباً والبروفات على كونها كذلك فإن هناك

لملاحظات عديدة من الشك الذاتي. ولكن إذا كان المخرج لديه إيمان بك فإن ذلك يمكن أن يكون نوعاً من المساندة الكبيرة وأنت لا تريد أن تشعر بأنك في المكان الخطيء. وهذا هو الذي من المحتمل أن يكون نقاشاً شديداً لتجنب مدرب التمثيل وأى عملية رشوة أخرى من أجل الحصول على الدور أكثر من الامتحسان .

والنجاح في تهيئة الأداء مرة أو ثلاث بالنسبة لذلك الدور تعتبر مثل الختم الضخم بالموافقة إنها نوع من الترقية .

نعم. من فضلك لاحظ أنه ليس شيئاً مضرًا أن تشكر الشخص الذي قام بتقييم تهيئة أدائك وعندما تغادر بقولك "إلى اللقاء" وإنه لشيء مدهش أن الناس غالباً لا يفعلون ذلك.

الفصل الخامس والأربعون

النص

لقد كان هناك وقتاً يقوم فيه المسرحيون النص استناداً إلى كم كان جيداً أو ضخماً أو الاثنين. ومن المدهش أن هناك في الحقيقة مقاييس أخرى. وما يأتي هو قليل منها كخطوط عريضة بالنسبة لي كمخرج وأكرر بالنسبة لي. وهذه وجهة نظر شخص واحد فقط وأصر أنه ليس تعليماً شفهيّاً. وسوف يكون من الوقاحة أن أخبر الكتاب عن وظيفتهم فقط أضع هذا كقائمة يرجع إليها لهؤلاء منا الذين يحاولوا أن يغيروا النص المكتوب إلى عرض حيوى. وربما هناك أيضاً مؤلفون قد يجدون في هذا تذكرة لهم لما كانوا قد نسوه. وبالنسبة للممثل فعليه أن يعرف أن كل هذه الاعتبارات قد تضطر إلى الأخذ في الحسبان مع احتمال أن بعض المكونات قد تضعف أو تُهاجم، فإن من وظيفته أن يعرض عن الخطأ في عروضه أما الأدوات والأساليب فهي في بقية هذا الكتاب .

وهذه هي طريقتي. أولاً أبحث عن التعرف على الموضوع أو بيئة المسرحية (الموقف. خط القصة. وإحدى المسرحيات الموسيقية الرائعة جداً التي كتبت وهي مسرحية موسيقي في الهواء "لكرن وهامرشتين" قد بدأ عرضها في بافاريا ذات الجو الرومانسي وبعد أسبوع أو هكذا من افتتاحها زحف هتلر على سوديتلان ولم تعد بافاريا رومانسية الطبع. وظل كل فرد بعيداً عن المسرحية. والمسرحيات التي تبدأ في أيرلندا ومع أنها قد تتفق مع السلام قد تبرهن على أنها مليئة بالكوارث في شباك التذاكر في أوقات معينة في التاريخ وهذا اعتبار خطير فنحن لا نتوقع أن تؤدي المسرحيات لأنفسنا

وإن كان الجمهور غائبًا فإننا ننهي الأمر .

وبعد ذلك هل النص قابل للتمثيل؟ هل يمكن أن نجد فريق من الممثلين يؤدي المسرحية بشكل عادل؟ والفريق المسرحي؟ لماذا لا بد أن يكون على خشبة المسرح؟ أليس من الأفضل أو على الأقل إذا كانت مسرحية إذاعية أو قصة تحول إلى موضوع موسيقى؟ فالصعود إلى خشبة المسرح شيء خاص جدًا فيه كثير من الضيق ومُكلف. ولماذا التعب إذا لم يكن الأمر ضروريًا؟ والآن الأعمدة الرئيسية. ماذا يراد. فعله مع الجمهور؟ هل نجعله يبكي؟ يضحك؟ يقلق؟ يشعر بالشجاعة أو الإلهام؟ ماذا...؟ وإذا لم يكن الأمر واضحًا هل يمكننا أن نقول شيئًا بوضوح حتي إذا لم يكن المؤلف بريقًا أو حتى استطاع أن يعترض إذا عرف. مثلما الحال مع مسرحيات شكسبير التي تُصمم لكي تقول أي شيء تقريبًا يختاره المخرج .

وماذا عن الناس؟ هل الشخصيات في تناغم؟ في صراع؟ يمكن التعرف عليها؟ هل تتغير نتيجة لتفاعلها؟ وهل هي غنية بدرجة تكفي لاثنتين من الأعمدة الرئيسية: الأول فهم يعتقدوا أنهم يفعلون شيئًا وثانيًا هم يفعلونه بالفعل؟ وبالطبع فإن تتابع الصراعات يتطور بشكل خيالي؟ ولا شيء أكثر كآبه من مشهد "إنك سوف" و"أنا لن" هذا الاشتزاز. إن الصراع يمكن أن يغير شكله ويوجد بهذه مستويات غالبًا بنفس الوقت ونتيجة لأحد الصراعات المناسبة للمشهد التالي والذي يلتقطه من هناك؟ وهل هناك أي إمداد لتطور النص الفرعي .

العلاقات. هل تحتاج الشخصيات لبعضها البعض؟ أو تستطيع شخصية أن تؤدي مشهداً بمفردها؟ وهل ترق علاقتها بتغيرات؟ وهل تمتزج الشخصيات مع بعضها حتي تجد الشخصية منغمسة في علاقات متعددة؟

وماذا عن تصميم الشكل ..؟ كيف يكون مناسباً مع الإنتاج؟ وتكون متطلبات المؤلف منفذة بشكل حازم؟ وفي المسرح الموسيقي فليس هناك أي شك في أن الأغاني تُغني والرقصات تُنفذ بالضبط كما هو موضوع لها. ولكن حتي في المسرحيات المباشرة فهل يطلب المؤلف إعداد المسرح والدُعامات والعمل حتي يكوناً تماماً كما هو مكتوب؟ وهل كل هذه الأشياء تتطلب متخصصين مثل مصممي الرقصات ومخرجي المسرحيات الموسيقية ومصممي مشاهد خاصة؟ وهل هم متوافرون؟

وماذا عن التمييز؟ هل الشخصيات متميزة بشكل كافٍ عن بعضها؟

وفيما يتعلق بأسلوب التعبير فهل اللحظات حركية بشكل أكبر مع تقدم المسرحية؟ وهل أسلوب التعبير له دور في البناء؟ وهل شكل البناء في خط مستقيم واحداً ويحدث في موجات؟ وكيفية بناء الممثلين للحركات يعتبر فقط أحد العناصر. وهل الظروف والمؤثرات الفنية وعناصر المفاجئة تساهم في العمل؟

وهل هناك مشهد إقناع حيث تصل المسرحية إلى قمتها؟ مشهد الجسم؟ وهل ذلك يتبعه مشهد تحقيق وإدراك حيث يتفتت البسكويت أو نور الصباح على رأس بطل الرواية؟

وهل المسرحية أنتجت على طريقة المسرح؟ وهل الشخصية التي تغادر خشبة المسرح مطلوب منها أن تظهر مرة أخرى فيما بعد في أعلي السلم في ملابس قشيل كاملة متغيرة؟ وهل تستمر المسرحية مدة أطول من اللازم؟ أقصر من اللازم؟ وهل تغري وتنمي الأفكار بشكل منطقي؟ وهل هذه الأفكار يتم التعامل معها بشكل اقتصادي؟ وهل كل شيء فيها ضروري؟ وهل تستخدم الجملة حينما تكفى الإشارة أو الأغنية؟ حينما تكفى الكلمة؟ وهل هناك أي فرص للارتقاء بالعمل؟

وهل المشاهد علي وتيرة واحدة بشكل لا يتغير؟ وهل هناك لحظات من المجدية في الكوميديا؟ والفكاهة في التراجيديا؟ هل هناك راحة أو تنوع؟

وهل نعتبر المسرحية فيها تشاؤم أو تفاؤل؟ هل تأخذنا لأعلي أو تنزل بنا لأسفل؟ وهل هي متصلة بالجساهير التي يمكن أن نغريها؟ وهل العرض يمكن الارتقاء به بسهولة؟ وهل الكلمة أو المراجعة سوف تجعل الناس يحضرون؟ لو كنا نفعل أو لو كنا نعلم فسوف جميعنا نكسب ولذا فلا بد أن يكون هناك الكثير من التخمين في كل هذه الأشياء .

وبعد ذلك وبالطبع هل يمكننا تحمل المسرحية؟ وهذا ليس هو من اختصاص الممثل ولكن كل العناصر الأخرى لأن الممثلون هم الأشخاص الذين يستطيعون التأكيد على أن كل واحد من هذه الاعتبارات الأخرى التي تأتي مع المسرحية تأخذ رعاية وأيضًا تصبح ممكنة. وكل من هذه الموضوعات يمثل مشكلة يضطر الممثلون التعامل معها إما في

المقابلات واستدعاءات الترقية في البروفات أو في العروض ويجب على الممثلين ألا يستثنوا أنفسهم من المعرفة عن مثل هذه الأشياء. وغالبًا ما نستدعي لكي نوجه أنفسنا. ولذا إذا كان لابد أن نكون مخرجين فمن الأفضل أن نكون على علم تقريبًا بالكثير وبأكثر ما يمكن مثل المخرج .

ومن المحزن وغالبًا ما نرى ممثلين يتسامحون مع المخرج المخطيء. ولهذا إذا كان الممثل في الحقيقة مُدرِّكًا أكثر فيما يبدو أنه في حاجة إليه فإن العاطفية تحثنا على تجنب إذلال المخرج بصنعه واحدة. وكم عدد المرات التي يضطر فيها الممثلون إلى أن يعضوا على ألسنتهم أو يقترحون بشكل متغير "جورج ماذا تقول عن هذه الفكرة من فضلك؟" فلماذا ربما يتعلم جورج منا. ومن يعرف فربما بعد خمسة عروض قد يصبح فعلاً مخرجًا عظيمًا .

الفصل السادس والأربعون

البروفات

في الفصول الأخرى خاصة في ذلك الفصل المتعلق بوصف الشخصية تحدثنا عن عملية البروفات ولكن ليس بشكل دقيق .

وهذا هو الوقت الذي فيه تتجمع المخططات والأفكار التي نضجت ربما لسنوات بالفعل مع بعضها في تجسيد مترابط. ولا نتوقع أن نرى الإنتاج النهائي أو الأخير في نهاية البروفات. والبعض يقول إنك لن تري ذلك حتي ليلة الحشد في العاصمة .

والبعض يقول إنك ربما لاتراه أبداً حيث العرض يتكشف قبل أوانه أو أنه متوقع أن يظل العرض ناضجاً لسنوات .

وعلى الرغم من ذلك فإن عملية الاتصهار تسمى التدريب أو تأدية البروفات والمكونات التي لابد أن تُحضر مع بعضها تتضمن الإسهامات الخاصة من المؤلف والمخرج والمنتج وصاحب المسرح ووكيل الدعاية والإعلان ومصمم المشاهد ومصمم الأضواء ومصمم الصوت ومصمم دولا ب الملابس وبدل التمثيل والمشاهد والدُعَامات وأحياناً المؤلفين والموسيقين وأصحاب استديو البروفات وشركات النقل وعدد كبير من مديري خشبة المسرح الخلفية والعمال لكي يشيدون ويحركون ويصرون وينظمون هذه الإسهامات .

نعم والممثلين المسرحيين. (عندما يصبح هؤلاء الممثلين فخورين أكثر بإسهاماتهم في المسرح فإنه يتم تذكيرهم أحيانًا بالالتفات المكلف الأخير بالنسبة للمسرحية المتوسطة وكل عناصر التكلفة كانت تكتب في قائمة طبقًا للمصاريف وأين يأتي الممثلون في القائمة؟ ترتيبهم الثاني من أسفل القائمة بالضبط بعد ورق التواليت .

وكل من هذه المكونات يتم طهيها بشكل منفصل في مناطق خاصة والطعام الناتج يحضر بشكل تدريجي مع بعضه وعادة ما يخلق نفس القدر من التعطيل في وقت البروفة علي الملابس .

وهذا هو عندما يتجمع المشهد والممثلون مع ملابس التمثيل والمصورين وعمال المساندة ... إلخ. وهذا هو الوقت الذي يبرهن فيه المخرجون والمتخرجون على مهاراتهم. وغالبًا ما ينقلون الصداح إلي مدير خشبة المسرح ولكن يبقى الكثير معهم لاختبار عملهم .

وهذا هو الوقت عندما كان يصوغ موس هارت حكمته الخالدة. وفي نيويورك فلإن بروقات الملابس كان يمكن أن تُجري خلال الليل حتي وقت الافتتاح وفي وقت ما قبل الفجر مرة في التاريخ عندما كانت إعلانات كريم الحلاقة تولد شعاراً عن ظل الساعة الخامسة فإن موس هارت راجع الممثلين النائمين وهم يزينون المقاعد الأمامية في المسرح وعمال المسرح الذين يجعلون بالقوة المساحة التي تبلغ ستة أقدام يجعلونها أربعة أقدام ومصمم الملابس الذي ينجز عمله بسرعة والفنيين الذين يصيدون مكان لمبة أخرى

ويتشاجرون فيما يتعلق بأي دائرة تتصل بها اللبنة وفرش الأرضية الجديد الذي بُثبت. والمصور الذي يدوس علي الفرش القديم في محاولة لكي يحدد موقع المثلثة الأولى النصف متبقطة في إطار الباب الذي كان مدهونًا نصف دهان فقط. ولنفسه وأيضًا للأجيال القادمة تنفّس مَورس وقال "إن ما تحتاجه هو شجاعة الساعة الخامسة" .

وعندئذ يمكن لهؤلاء الممثلين أن يحلمون بتلك الأيام المزدهرة وكانوا فقط منذ أربعة أسابيع مضت مشغولون بمشاكلهم الكبيرة في الترتيب .

ويحمل الممثلون المسرحيون ميدنيًا بقسم خاص بهم ويتجمعون في الحجرات والاستديوهات وعلي خشبة المسرح والتي ليست بالضرورة تخصهم وفي بهر المسرح. وبعض التدريبات الإبداعية جدًا في مسرحية "بريجادون" قد تمت في تواليت السيدات .

إن الإجراءات الخاصة تتكرر عن طريق المخرج ومقتضيات ذلك العرض الخاص. وهناك أيضًا عامل حاسم قوي فيما يتعلق بالعنصر عما إذا كان العرض يتضمن هجوم أو أساسًا عرض موحد وأيضًا قوة أو مكانة المخرج .

ويأتي عامل آخر حاسم مما نطلق عليه إنتاج "ورشة العمل" والذي قد يكون به درجة من الحرية والتراخي ليست على عكس تدريبات مدارس التمثيل. وإنتاج النجوم ربما يعطي بالاعتراض إذا لم تكن المبادرات التوجيهية الفعلية في أيدي النجم وربما تحميل ورشات العمل للمخرج وهائف مدير حلبة السيرك أو شرطي المرور أو المدير الاجتماعي علي سفينة الرحلات. ويمكن أن يكون الأمر أي شيء أو لاشيء علي الإطلاق .

وأحب أن أصف طريقة أحد الأشخاص نحو فرقة التمثيل الموحد وهو إجراء متوسط من خلاله يستطيع القاريء ان يستنتج استقرائياً التغيرات التي تفيد احتياجاته وهنا افترض أنها مسرحية مباشرة وسوف تضاف ملاحظات قليلة من أجل المشكلات الخاصة في المسرحيات الموسيقية .

وفي البروفة الأولى يتم تقديم العاملون في المسرح بما فيهم مديري خشبة المسرح والمنتج والمساعدون وربما المصممون والعاملون في الدعاية والإعلان وربما المؤلف وبالطبع الممثلون المسرحيون والمخرج. وبعد ذلك توزع النصوص ويتعرف كل ممثل مسرحي بوضوح على دوره. لاحظ من فضلك أن الخاصية المتعلقة بي تُحبذ الممثلين الذين لا يعرفون النص قبل ذلك إذا كان ممكناً علي الإطلاق. وأفضل ان تتطور الفرقة وتنمي شخصياتها وعلاقاتها. ولو حصل الممثل المسرحي على النص في فترة سابقة فمن المحتمل أن تكون هناك مفاهيم مسبقة فيما يتعلق بالمسرحية وفيما يتعلق بشخصيته وشخصيات الآخرين ومثل هذه التحيزات من الصعب هزها وغالباً ما تعيق الإنتاج .

وبعد ذلك يقرأ الممثلون. ولكن العملية هي واحدة من عمليات التكيف وربما إحدى أهم الإسهامات التي أدخلها "ستراسبرج" في روثيتي المسرحية. ونحن نطلق عليها قراءة "ستراسبرج" الأولى. ولابد أن نؤكد علي أنه بينما العديد من المخرجين يستخدمونها غالباً فيما وراء البحار فإن هذه الطريقة هي غريبة علي كثير من الممثلين الاستراليين الذين يجدونها بطيئة ومتعبة وغير ضرورية وقد تكون هكذا بالنسبة لبعض

الناس الذين يتحسسون طريقهم ولكن بالنسبة لهؤلاء الذين لديهم بعض المعرفة بالأسلوب فهي خفيفة ومثمرة أيضاً على المدى الطويل .

والقواعد هي :- ١- انظر فقط إلى النص عندما تقترح إشاره ما. إن هذا هو سطرک وفي غير ذلك اجعل من نفسك ممكناً الوصول إليك للتحدث .

٢- وعندما يكون النظر إلى سطرک انظر إلى جزء مما ستضططر إلى قوله حتي تستطيع أن تخرج بمعنى. أنت شخصياً. وليست الشخصية. ونحن لم نُصيغ أي شخصية بعد ولا نعرف المواقف التي بداخل المسرحية وهذا ما سنعرفه لاحقاً أما الآن فكل ما نعرفه أننا نجلس في حجرة أو حول المنضدة ونحاول استخدام الكلمات التي أمامنا لكي نتصل ببعضنا. اتصال من ناس إلى ناس .

وإذا كان الجزء الأول من الكلام هو "هل لديك واحدة؟" فربما تكون هذه هي الفرصة التي بحثت عنها لكي تقدم شيئاً من الحلوي إلى الممثل الذي من المتوقع أن تخاطبه. افعل ذلك وأنت تنطق بالكلمات وبعد ذلك تكون الجزئية التالية من الخطاب. "إنني لا أحب الشرب بنفسی" ماذا يمكنك ان تشير إليه؟ نعم ربما هذه طريقة لدعوة ذلك المستقبل إلى فنجان القهوة في الخارج أثناء الاستراحة. أشر إلي صديقك إن هذه دعوة وأنت تقرأ السطر. حاول واجعله يفهمك حتي وإن لم تستخدم أي كلمات إضافية وعندما يكون ممكناً اجعل الكلمات تشير إلى شيء ما يجعل لديه الفرصة في الفهم ولاحظ بأن الجملة الأولى عملت كقطعة من الحلوي بينما الجملة الثانية تضمنت القهوة والحديث وبالنسبة للقراءة الأولى فهو ليس بحاجة إلى الوصل .

ولكن على الأقل فإنكم تتحدثون إلى بعضكم البعض عن شيء ما والشخص الآخر يتحمس طريقه علي الطول الموجي لذلك. إن الاتصال على مستوى حار وعميق يؤسس في المقابلة الأولى ونحن غالبًا لانجد الناس في مسرحيات كثيرة يتصلون ببعضهم البعض بشكل جيد حتي بعد عرض المسرحية بفترة طويلة .

والآن وقت القراءة وانظر فيما تتوقعه من الشخص الآخر الذي كان ينظر إليك هل تتذكر؟ لقد أخذ الإشارة بأن هذا لابد أن يكون دوره ولذا فالآن ينظر إلي النص فأما أنت فلا وهو ينظر إلى أول الكلمات التي تقول. كيف يكون حال كبدك هذه الأيام؟ الكبد؟ لماذا هذا السؤال .. ؟

ولكن القاعدة رقم ٣ تقول إنك تستطيع أن تحول الكلمات لكي تعني شيئاً آخر دائماً متطلعاً إلى أن تجعل أفكارك في متناول فهم الشخص الآخر. والآن تقع عيناه علي ديلة الزواج ويدرك الضغط الذي يضعه العمل المسرحي علي الزواج ويسأل "كيف حال كبدك هذه الأيام؟" من المحتمل وهو يشير إلي ديلة الزواج التي تخصه في إصبعه أو في إصبعك وهو يحول كلمة الكبد لكي تعني "الزواج" وكان يأمل حتي في أن يوضح سؤاله بقليل من المحاكاة ولكن هل ليس هذا ضرورياً فعلاً وأنت في المحاولة النهائية تحاول أن تفهم ماذا يقصد ربما تستطيع وربما لا تستطيع ولكن تحاول وبعد ذلك السطر التالي .

وأخيراً تأتي إلي السطر الذي لا تستطيع أن تجد له مكاناً في اللعبة بدون قضاء بعض الدقائق. انس محاولة أن تبرر الأمر. اقرأ فقط كما لو أنك لا تستطيع الحصول علي معنى ملموساً ولذا فهاهي الكلمات على أي حال وهذه كانت القاعدة رقم ٤ .

أما القاعدة رقم ٥ فهي تتعامل مع المراجع الشائعة وافترض أن هناك سطرًا يقول "هل يمكن الاعتماد عليك؟" وقد جعله القاريء يتضمن شيئاً ما جنسياً وتفهم المجموعة الأمر بشيء محتمل وتضحك. والمرة التالية التي تحدث فيها كلمة "يمكن الاعتماد عليك" فربما يستغل القاريء الفهم المشترك ويجعل الجماعة تضحك مرة أخرى .

ولكن الآن يمكن رؤية فوائد معينة تصبح مطلباً شرعياً . أولاً أنت تتعرف على جوانب المسرحية بينما تتجنب المفاهيم المسبقة .

ثانياً : - إننا نؤسس ونقيم علاقة جماعية مبكرة وهذه العلاقة ربما تسهل أو تعيد ترتيب الأوامر المتوقعة ولكن تؤدي وظيفتها كشيء موحد للجماعة وتقضي علي التحفظ .

ثالثاً :- ومن خلال الانفتاح علي بعضنا البعض نستطيع أن نكتشف وهذا مفيد بشكل خاص للمخرج يمكننا أن نكتشف صفات شخصية غير متوقعة يمكن استغلالها في رسم تقمص الشخصيات أو أحياناً ندرك صفات لابد ان تلتصق مع بعضها حتي تختفي صفات معينة .

وأخيراً ربما تكتشف المجموعة أنهم بالفعل ساروا طريقاً طويلاً نحو تذكر النص .
نعم في تلك القراءة الأولى بينما لم يكن هذا هدفاً أولياً فإنهم كانوا يستخدمون
الارتباط المتعلق بالذاكرة وهذا الأسلوب يستخدم في التدريب على الذاكرة.

ولذا فإنه عندما نخسر وقتاً في القراءة الأولى المتلصمة فإنك تعوض بشكل أكبر
عنها بعدم التعثر في البروفات التالية ولكن كما اقترحنا في وقت سابق ومع الخبرات
في الأسلوب فإن مثل هذه القراءة تقريباً تشبه قراءة النشرة الإذاعية. وبعد أن نكون قد
شققنا طريقنا في القراءة الأولى والذي يمكن أن يستغرق اليوم بكامله عندئذ يمكن
الدعوة إلى المناقشة .

المرحلة الثانية من البروفة وقد تكون في اليوم التالي ماذا نعتقد أن المؤلف يريد أن
يتركه لدي الجمهور؟ إنهم قد يكونوا استمتعوا بوقتهم؟ إنهم قد عرفوا الآن شيئاً ما لم
يكن يعرفوه من قبل؟ وإذا كان الأمر هكذا فما هو الشعور بأنهم قد طهروا بطونهم
بطريقة ما؟ وإذا كان الأمر هكذا فكيف .. ؟ رسالة؟ إلهام؟ عرض للمشاعر؟ بمعنى
آخر المحور الرئيسي .

وبعد ذلك نناقش كل شخصية ونحاول أن نصلها بالمحور المركزي ونفس الطريقة
فإن كل ممثل مسرحي سوف يميل لرؤية شخصيته بأنها نواة للمسرحية. ولذا فما هو
الجديد هناك؟ إن كل قسم في الإنتاج كله من المحتمل أن يري المسرحية بأنها تدور حول
إسهاماته .

وهنا يأتي دور اللباقة والسُّلطة التي يتمتع بها المخرج. يأتي دورهما في المحاولة الثانية أما الأولى فكانت توزيع الأدوار .

ويأخذ المخرج وجهات نظر أو افتراضات كل شخص حتي يستطيع أن يؤلف بين النتائج المحددة :-

١- لابد أن تتناسب الشخصيات بشكل كبير مع المحور المركزي المحدد .

٢- لابد أن تكون الشخصيات ذات مغزي في الصراع الكلي .

٣- لابد أن تتناقض مع بعضها وتقدم شيئاً من التنوع .

٤- ومهما يفضل كل شخص أن يعتقد عن نفسه فإن شخصية واحدة فقط أو علاقة هي التي تُصبح نواه وهذه هي الشخصية التي تتحدث نيابة عن المؤلف .

ويشكل آخر نضع الأمر بطريقة أكثر إحقاقاً فإن الشخصية التي تتحدث نيابة عما يفكر فيه المخرج هي المحور المركزي لما يفكر فيه المؤلف .

وإذا كان المؤلف هو أيضاً المخرج فإن القرار يصبح سهلاً. أما إذا كانا منفصلين فإن المرء يمكنه أن يري وجهات نظر مختلفة. وأخيراً إذا لم يكن المخرج علي قيد الحياة ولديه عبارة في العقد تسمح له بالاعتراض أو تسمح له بقول نهائي في الاختيارات المتعلقة بالتوجيه أو الإخراج فإن القرار النهائي يكون للمخرج. وهو لا يُخرج فقط نص

مقرؤ بإشارات ولكن يُخرج تقريباً مسرحية. وكل قسم يمر بعملية تغيير لكي يتواءم مع التقديم الكلي طبقاً لمفاهيمه .

وإذا لم يستطع المؤلف أن يتحدث عن نفسه فليس هناك نقاش على الرغم من أن التواهيـت الصاخبة يمكن اكتشاف مكانها أحياناً .

مناقشة الشخصيات :- إن كل شخصية تكتسب محوراً مركزياً خاصاً بها وتكتسب حتي تصرفات مشهـدية لكل شخصية. والآن نناقش كل شخصية حسب التفاصيل الجسمانية واللهجات وتناسب العمر وتسريحة الشعر والسلوكيات الخاصة أو الخصوصيات .. إلخ. لاحظ أننا ننهي الأفكار الآن ومعظم الأفكار سوف تنمو أثناء البروفة واليوم قد يكون لدينا أفكار ثابتة معينة ولكن البقية تأتي مع الحركة وسوف نناقش تقدم هذه الأفكار من وقت إلى وقت .

والآن نأتي إلي حبكة المسرحية .

ماذا تفعل الشخصية التي عندك في هذا السطر الأول؟ خمن. وتتضمن المناقشة الجماعة كلها وأخيراً يتم اختيار تعبير فعل أو ما يشبه الفعل. تصرف صغير. إن الشخصية تُنشيء شخصية من أجل نكتة عملية. ونحن نكتب في الهامش الأيسر "ينشيء" وإذا كان الخطاب طويلاً مع تصرفات عديدة فإن كل جزئية تُلاحظ .

ونناقش تصرفات الشخصية التالية هل يمكننا التأكيد بأنهم يتصارعون مع

الشخصيات السابقة؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك ما السلوك الذي يمكن جلبه إلى الصراع؟ المشاعر؟ التكيفات؟ إننا نلاحظ هذه الأشياء التي ليست تصرفات بالعمود الذي علي اليمين .

ونحن نتأكد بأن الأجزاء هي صفات لهذه الشخصيات وأيضاً أن الصراع هو الذي يقود أسلوب التعبير في المشهد ونفحص الاحتياجات الممكنة من أجل التصرفات التكميلية .

ونرى التصرفات في علاقتها حيث تكون أساسية ونسمح بزرع الأفكار والتي تؤدي إلي مشاهد عديدة فيما بعد. وإذا لم يكن المؤلف قد قام بمثل هذا الشيء فإننا ربما نقدم تصرفاً تكميلياً ما. وقد تم إنقاذ الكثير من المسرحيات بفضل هذه الوسائل .

وتدخل العلاقات في تفاصيل وتبقى التصرفات كصفة لهذه العلاقات. ودائماً ما يكون للمخرج القول النهائي . وأحياناً لمجلس لمدة أسبوع تُخطط لكل جزء منفرد في المسرحية كلها وبعد ذلك نقرأ المسرحية كلها وببساطة تؤدي التصرفات لا لهجات أو صفات أخرى. فقط تصرفات .

وبينما يكون هذا التخطيط مستمراً فإن كل ممثل مسرحي يقوم بأداء واجبه وهذا يتضمن العمل في الصفات التي قررناها في تلك البروفة الثانية ونستكشف ونبدأ في اكتساب أنماط الكلام واللهجات وأخذ الأوضاع والمشى والمهارات الجسمانية الخاصة مثل الوقع وأخذ الأشياء الساقطة والمشاجرة ... إلخ. ويأتى هنا أيضاً البحث وكل هذا

يُصرح بأعمال الدعاية والإعلان العشوائية. وبعد ذلك تأتي قراءة أخرى لمراجعة إسهام المشاعر في التصرفات. وإذا لم تستطع المعاني والبديهة أن تقدمنا بالمشاعر المناسبة عندئذ نستخدم بعض الأحوال القليلة في العمود الذي على الجهة اليمنى. وبالحا من أشياء قيمة لتذكرنا. وسوف يثبت ذلك فيما بعد .

والآن نقف على قدمينا للاهتمام . وهذا سوف يتم على مرحلتين المرحلة الأولى الجغرافيا العامة وفي هذا الخطاب لابد أن تمشي إلى هنا . واجلس أثناء هذه المرحلة واستخدم هذه الكلمة وأخرج من هذه المرحلة من ذلك الباب وليس من هذا .

وتلاحظ هذه التعليمات في النص الذي ربما يكون قد تمزق وألصق في كراسة أكبر. أو إذا كان في النص مساحة للإضافة أي حيثما تكتب. وبين الحوار هناك سطور وأسهم على الحوار. ارسم بعض الصور على ظهر الصفحات إذا كانت خالية .

وأثناء هذه المرحلة فإننا لا نؤدي تصرفات. فقط نقرأ الكلمات بشكل آلي لكي تتزامن مع العرض .

وبعد ذلك نضيف بعض اللمسات الرفيعة للاهتمام من المرحلة الثانية وعادة ما يُساهم المخرج بأكثرها. ويلقي الممثلون الآن التشجيع ليساهموا كثيراً على خشبة المسرح وهذا جزء من عملية الإكساء .

والآن نبدأ مرحلة التمثيل الرفيعة مع الممثلين الذين يؤدون تصرفاتهم. ويبدأ الآن

العرض في الظهور وبعد فترة قصيرة تخرج النصوص من أيديهم وفقط من خلال التلقينات من مديري خشبة المسرح يتجمع الممثلون وهم يتحسسون طريقهم مع تذكر الأشياء البسيطة .

وهذا ما نكون قد تمرنا عليه كواجب يأتي إلي البروفة. وتلك الأشياء التي لابد أن تصبح في النهاية اعتيادية تقرر حتي تصبح كذلك. أما تلك الأشياء التي لابد أن تظل في حالة متجددة في كل عرض تبقي كذلك مع محاولات الأساليب الدافعة المختلفة .

والآن هناك الدُعَامَات وربما أجزاء معينة من ملابس التمثيل التي سيحتاج إليها: الأحذية ذات الرقبة والجونلات الضيقة وأحزمة السيوف والقبعات والقفازات إلخ .. وأخيراً فنحن مستعدون لبروفات اللبس. وقبل ذلك فعلي الأقل فإن أحد الفنيين يكون قد راجع الإضاءة والدُعَامَات ومؤثرات الصوت وتوقيت الملابس وتغييرات المكياج وتكييف الرؤية في الظلام حتي يستطيع المرء الدخول والخروج أثناء إطفاء الأنوار علي خشبة المسرح ومراجعة ألوان المكياج في تلك الأضواء وإيجاد العلامات الدقيقة علي خشبة المسرح حيث يسلط عليها ضوء خاص .

وماذا عن تجربة الملابس نفسها حسناً يقال عادة "ملابس جيدة افتتاح سيء" لا يخرج أي شخص من الطريق لكي ينظف بروفة الملابس من الحشرات حتي يكون الافتتاح جيداً. والقاعدة الأساسية في معظم بروفات الملابس هي قانون ميرفي الذي

يقول: إذا صار أي شيء خطأ فسوف يكون كذلك. وهنا نري إلي أي مدى يكون هذا القانون متعذر تغييره.

ولكننا نكافح وقيل أن تصل الصحافة إلينا نقوم ببعض المراجعات القليلة والتي هي في الحقيقة بروقات أو تدريبات مع الجمهور وحيث يجرب المثلون تصرفاتهم التكميلية علي الجمهور .

وبعد ذلك تصل الصحافة لتخبرنا المدة التي نتوقع أن نستمر فيها في العرض .

ونال المثلون بعض الملاحظات بعد العرض عن عروض قليلة بعد الافتتاح وأحياناً بروقات إضافية .

وبعد ذلك يصبح العرض مسئولية مدير المسرح الكاملة .

وإذا كانت المسرحية موسيقية لابد أن يُكرس الوقت للرقص أو الغناء بالنسبة لكل رقم أو مشهد. ويعمل جميع مصممي الرقصات وقائدي الكورال وعازف البيانو في البروقة يعمل الجميع في نفس الوقت في أماكن مختلفة .

ويندفع المخرج إلى كل واحد من وقت لآخر. مناقشات وتغييرات وأحياناً ما يتوقد المزاج وأحياناً أخرى تحدث استقالات .

وتدريجياً كل هذه الأشياء تنصهر مع بعضها وتتم البروقات مع الأوركسترا وبعد ذلك ارتداء الملابس بدون أو مع الأوركسترا. شيء أكثر تعقيداً ولكن مشابه من حيث النوع .

وربما تسأل "لماذا تصف إجراء لا يتبعه معظم المخرجين؟" حقًا إن الإجراءات متنوعة مثل المخرجين. وهذا هو إجرائي. وربما يبدأ المخرجون بالقراءة أو يجعل كل فرد يجلس علي قدميه من اليوم الأول وربما ينتهون ببساطة أو يتوقعون العرض الكامل مع تقمص الشخصيات من المقابلة الأولى. أو ربما يقولون للممثل "تقدم واستمر سأخبرك متى لا يعجبني الأمر" وهذه السلالة الأخيرة من المخرجين والذين وظيفتهم الرئيسية تبدو أنها تأكيد علي أن الممثلين المسرحيين لا يلتقون ببعضهم مصادفة. ويمكن أن نطلق علي هؤلاء المخرجين شرطة المرور. وهناك أسماء أخرى لبعض هؤلاء الذين علي القائمة السابقة بما فيهم العبقريين .

ويمكن أن تصبح النتائج الرائعة حقًا مكتسبة من خلال أي طريقة تقريبًا ولكن ليس دائمًا الأمر إنك كيف تبدأ؟ ولكن كيف تنتهي؟ وطالما أن المكونات الصحيحة تجدد في النهاية طريقها في العمل فما هو الفرق في كيفية وصولها هناك؟ مشكلة وأيضًا الإجابة علي ذلك السؤال طالما أن المكونات الصحيحة تجدد طريقها إلى العمل .

والطريقة التي تكلمت عنها كانت طريقتي المفضلة. وهي طريقة مشالية تحاول التأكيد في تتابع منطقي علي أن كل المكونات سوف تكون هناك، بمعنى آخر فإنني افترض ما كنت أفعله هو وضع القائمة بما اعتقد أنه المكونات الصحيحة. ويجب الاعتراف بأن في ظروف محددة ربما لا أتدرب بالضبط كما هو موضح. وإذا جلب بعض الممثلين بالفعل شحنات عاطفية إلى العملية التي لا تحتاج لأي نقاش آخر أو استوعبوا

المحور المركزي أو إذا لم يكن يحتاجون بعض فوائد القراءة الأولى فربما نستغني عن أي من هذه الخطوات .

والمشكلة الأكبر بالنسبة للممثل المسرحي والتي هي أكبر مما يأتي في البداية التحدث أو الانتهاء. تكمن المشكلة في ماذا يفعل الممثل عندما يشعر بالحاجة إلى بعض التدريبات الإضافية والمهارة والتدريبات الشاقبة والتي لا يُسمح بها أثناء البروفات وببساطة فإن لديه عمل أكثر يؤديه .

وإذا اكتشفت فوائد التخطيط للتصرفات ولكن لا يسمح المخرج بذلك أو حتي يكشف فما زلت تستطيع أن تكتسبها إذا أردت في الحقيقة. وفي المنزل يمكن أن تخطط لتصرفاتك مع أو بدون ممثل زميل وربما أيضاً تصل إلى محور مركزي اعتباطي لكي تمد توجيه مشترك لتصرفاتك البسيطة ومع الآخرين في طريق التمثيل وعلى فنان من القهوة أو بنفسك إذا هم اعتقدوا أن مثل هذا الاستعداد مكلف أو اعتراف بافتقارك موهبة التمثيل. وربما تؤدي هذا ببساطة بدون المخرج وهذا يذهب أيضاً إلى اكتساب أي من المكونات الأساسية الأخرى .

فقط لاتدخل في مواجهة مع المخرج. استمر في العمل ودعه يخبرك ما هي النتائج أو كيف لابد أن تكون في المرحلة القادمة وبعد ذلك وبطريقتك المشيرة لأقل قدر من الاستفزاز والحرفية جداً رتب لكي تعطيه ما يعتقد أنه لابد أن يكون هناك .

ومن كل هذا ربما يُصبح من المفترض أنني أُصدق أن المخرج يكون دائماً على الحق .

وإن لم يكن لأي سبب آخر غير ذلك المفهوم والذي ربما قد يكون غامضاً أو مرئياً بشكل جامد يكون مفهومه في العمل كله وأنت لست في وضع أن تري الشيء كله والذي يتضمن ليس فقط أنت ولكن أيضاً الآخرين والأضواء والصوت والمشهد وأشعة الليزر والدخان و وقد لا يكون المخرج جيداً ولكنه علي حق دائماً وعلى الأقل حتي يفصله المنتج .

وهناك مدرسة تفكير تقول بأن لكل جزء في الإخراج قاعدة أو أساس للجidal. فجادل في كل شيء ومع طريقي المفضلة في البروفة والتدريب فإن كل النزاعات قد حُلّت تقريباً في الأسبوع الأول. والاعتقاد أنه كلما شعر الممثلون بأن الأمر سري وشخصي بالنسبة للمشروع كله وأنه واضح تماماً بالنسبة لإسهاماتهم كلما كانوا أكثر تعاوناً. ونادراً ما توجد حالات استثنائية .

وإذا لم تُحب ما يفعله المخرج اترك العرض إذا استطعت أو افعل كما يطلب المخرج منك واخرج حينما تستطيع ولا تنذر أبداً بأنك لن تعمل معه مرة أخرى .

وأحدى الممثلات المسرحيات التي بالكاد لم تحتمل توجيهي قد قررت بشكل منفرد أن تفعل ما تريده في الليلة الافتتاحية. وعندما بدأ المسرح جولته أردت من تلك المثلة خطاباً طويلاً تلقيه من زاوية خشبة المسرح حتي تستطيع أن تُسيطر علي الجمهور كله هذه الليلة. وعند التلميح أحضرنا الإضاءة المحددة بالمكان وقد أضأت

الركن كله ولكن قررت المثلة أن تذهب إلى وسط خشبة المسرح حيث اعتقدت أنها سوف تكون بوضع أفضل. وحيث إن الضوء الوحيد على خشبة المسرح كان في الركن لم يستطع أن يراها الجمهور إلا كشكل مبهم أو كشبح . وهناك وقفت تلقي خطابها الطويل في الظلام .

والمرة الأخيرة التي شاهدت فيها تلك المثلة تعمل في المسرح كانت كمرشدة في قاعة استماع مظلمة .

الفصل السابع والأربعون

وصف الشخصية

في الفصول السابقة وعندما كان الأمر يدور حول وصف الشخصية ويتطلب الدعوة إلي التفاصيل كنا نقول فيما بعد والآن جاء الوقت .

وفي الحقيقة فإنني الآن لا بد أن أقول فيما بعد مرة أخرى لأن هذا الموضوع يستحق كتاباً كاملاً وربما في يوم ما وعندما يتاح وقت أكبر وجراًة أكثر فإن الكثير من التفاصيل لا بد أن تلاحظ. وأفضل ما نجرؤ على محاولته في هذا الفصل هو نظرة شاملة بالإضافة إلي تعزيز المراجع الأخرى في هذا الكتاب .

إن وصف الشخصية بالنسبة للممثل المسرحي هو خلق توهم لشخصية ما من أجل الجمهور كيف يكون هذا التوهم ممكناً؟ الأمر يعتمد علي :

- ١- إلي أي مدى يكون الجمهور ساذجاً؟ ٢- وإلي أي مدى يكون متحيزاً؟
- ٣- وإلي أي مدى يكون قريباً؟ ٤- وإلي أي مدى يكون متسامحاً؟

إن وصف الشخصية الممكن في النهاية لا بد أن يتوافر فيه الشخصية والصفات الجسانية للشخص الأصلي أو الفكرة الأصلية ويتم الإسقاط عليه بطريقة رسمية بما يكفي لإضفاء قناع على التأثيرات المحيرة في وسيلة الإعلام .

ومع هذا التعريف هل يمكن افتراض أنه إذا كان الممثل يصعد إلى خشبة المسرح مع وصف شخصية جيد لشخص مازال يحيا وفي نفس الوقت فإن هذا الشخص الحي قد انضم إليه فإن الممثل يمكن أن يبدو مؤثراً بشكل أكبر من الشخص الأصلي؟
حقاً إن مثل هذا الشيء يمكن أن يحدث .

وبالطبع لو أتى "آل چولسون" إلى خشبة المسرح مع من يقوم بتمثيل شخصيته لاري باركس فلن يخطيء أحد في آل چولسون لأن آل چولسون قد تعلم أن يعمل بالمسرح وأن يواجه الجمهور عندما كان التفكير فقط في لاري باركس .

ولكن ضع بعض ما يمكن أن يحو الذات علي خشبة المسرح مع ممثل شخصية جيد كان يصور حياته وسوف تميل حقائق العرض العام إلى أن تجعله يغطي علي بعض نواحي شخصيته. ومن المحتمل أن يخدع أو يبرز نواحي أخرى. ويمكن أن يبدو تقديمه الذي بلا خيرة عن نفسه يمكن أن يبدو مضللاً مقارنةً بالممثل الجدير الذي قد تمرن حتي لا يصبح هناك ضرورة لتغطية غير ضرورية .

وبشكل منفرد فإن الشخص الحقيقي سوف يسترخي ويبدو هو نفسه وأمام العامة فإن الشخص الخبير سوف يكون قادراً علي تصوير ما يشبه الأصلي علي انفراد . وهذا هو الشخص الذي تدور عليه المسرحية وليس ذلك الواعي بذاته والمنفعل والمعتذر والمبتسم بشكل زائد والذي يندفع إلى قوس خشبة المسرح وهو في طريقه إلى الخروج .

ومثل هذه الأشياء قد دمرت صورته المسرحية وهذا النوع من الجدال الذى يفكر فيه المرء عندما يسمع أن الصورة الجيدة يمكن أن تبدو مثل الشخص أكثر من نفسه. حسناً...؟

وفي الوقت السابق استخدمنا مثال عن الفلاحين الحقيقيين والذين يبدوون مثل فلاحين حقيقيين بينما كان يبدو الممثلون مثل الدجالين كيف نحل هذه الأمور الجدلية؟

هناك ثلاثة إجابات ١- كان المطلوب من الفلاحين أن يفعلوا ما يفعله الفلاحون ولذا فإن فعل ذلك قد وفر لنا تصرفات والتي بدورها قللت من العصبية على خشبة المسرح ولذا فلقد أدوا تصرفاتهم بمهارة الفلاحين .

٢- يقضي الفلاحون وقتاً طويلاً من حياتهم في العمل وفى التنسيق بين الأنماط الاجتماعية والشخصية والعقلية المتعلقة بالسلوك وتدريبوا جميعهم على ذلك من خلال الحياة نفسها . وعلى العكس من ذلك فإن الممثلين المسرحيين والذي كان وقت إعدادهم هو طول مدة البروفات بالإضافة إلى العقد طوال الموسم كانوا لابد أن يبدووا نسبياً تحت التدريب وكانوا أنماطاً عادة ضحلة بشكل واضح. وقد اعترف الممثلون بالإعاقات التي لديهم.

٣- ومجموعة من الفلاحين تقدم تعزيز وتقوية مجموعتها الخاصة وهذا بدوره يقلل من العصبية .

وكل ذلك يضيف إلى النهايات البناء المقتعة .

ولكن لو طلب الواحد من فلاح منفرد أن يؤدي مشهداً مجهزاً من مسرحية فسوف يكون هناك بلا شك اختلاف حقيقى. وتلك المهارة يمكن أن نفترض أنها لم تُعلم .

ومرة أخرى فإن وصف الشخصية هو التوهم ولنضع جانباً الآن المكياج وملابس التمثيل إلخ. فإن هذا التوهم يُصمم من خلال الاختيار والتشكيل وخط النسب الخاصة للجسد والصوت وصفات الدافع والتصرف .

أولاً : فإننا ندرس الشخص الذى يمكن وصف شخصيته وفصل التفاصيل الجسمانية في الأول، ولكن هذا التفصيل في الأفضلية هو شيء اختياري والطول والوزن والجنس واللون وتسريحة الشعر والعنف والفترة التاريخية والعمل والحالة الصحية والروايات والملاح الخاصة، والإعاقات والسلوكيات التى تتضمن اللهجة والتعليم والجنسية والحالة الاجتماعية والعائلية والقوة والتحصيل والمرونة والتوازن والتوافق الموسيقى والمهارات الخاصة والايقاع السريع. والآن فإن عدداً من هذه الأشياء يبدو أنه وُضع بطريق الخطأ فى تصنيف الصفات الجسمية مثل التعليم والجنسية والحالة الاجتماعية والحالة العائلية. لماذا؟ لماذا لا ؟

لأن هذه الأشياء ربما قد وضعت شروطاً على السلوكيات الجسمانية. والتعلم والحالة الاجتماعية يمكن أن يؤثر فى التوازن والتنسيق خاصة كما هو موضع فى الأخلاقيات.

والصفات الوطنية ربما تكون واضحة بشكل خاص وقائمة علي عادات اللبس والسلوكيات وأيضًا الأخلاقيات .

وأتذكر ثلاث وصفات للشخصية منفصلة كل منها يتطلب هز الكتفين استهجانًا .
الحالة الأولى "لبتروشيوف" من إيطاليا الذي كان يرمي بذراعيه متباعدان وإلي أعلي مع لف راحة يديه نحو السماء "الحالة الثانية" للحاج من (اللغة العربية) الذي كان يرفع كتفيه أما "الحالة الثالثة" فهي "لتيقاي" من (اليهودية) والذي كان يحرك رقبته إلى الوراء مثل السلحفاة مع انتصاب بسيط جدًا للرأس ورفع الكتفين ولا يمكن أن محل حالة هنا محل الأخرى .

وبعد ذلك فإننا نضع قائمة بالصفات الشخصية :-

١- المحور المركزي للشخصية إذا لم يكن المخرج يريد هذا أن يتم تحت مراقبته .

٢- إلي أي مدي تكون الشخصية ذكية وإلي أي مدي تكون عاطفية؟

٣- إلي أي مدي تكون الشخصية حساسة وتتصرف بشكل بديهي؟

وبعد ذلك ما هي الأشياء السابقة علي المشاعر المحددة في الاستجابة إلي الظروف والأحوال التي نجدها في المسرحية؟ وكيف تشعر هذه الشخصية إذا أهينت علي سبيل المثال؟

٤- ما هي الاستعدادات نحو تصرفات محددة فيما يتعلق بتلك الظروف نفسها، وماذا سوف قيل الشخصية إلى فعله؟

٥- ما هي الإحباطات أو القيود الأخرى التي ستكون من صفات الشخصية؟

٦- أي نوع من التوافق أو آليات الدفاع التي قيل إلى الظهور؟ العنف؟ الفكاهة؟ ربما تصنيف التحليل النفسي إذا كانت الشخصية يمكن تحليلها بسهولة. وبعد ذلك بالطبع الصفات الشخصية التي تساير مثل هذا التصنيف. ويخطر علي بالي هنا كاهن كويك في لعبة المستمر بحمل الكريات من مسرحية محاكمة المجلس العسكري المتعمر في كين كعمل يتسم بلون العظمة .

وإذا تكلمنا بصراحة فمن الضروري فقط معرفة ماذا وكيف تتصرف الشخصيات في داخل إطار عمل من المسرحية. وقد تكون المعلومات المفصلة الأخرى مشيرة ولكن ليست ضرورية تمامًا .

وأذكر أنني سألت ممثلة كبيرة في السن ومحبوبة عن كيفية معرفتها بدقة لشخصيتها. فقالت "يا عزيزي إنني أعرف ما تناولته في الإفطار" وأعتقدت أن ذلك كان رائعًا. ولكنني لم أستطع أن أذكر مشهد الإفطار في المسرحية أو حتي ذلك المشهد الذي يأخذ في الحسبان المقدمة أو التكملة للإفطار. وأعتقد أن مسرح الجماعة الأسطوري كان يُصر على بحث تفصيلي فيما يتعلق بالشخصيات. وتقول القصة إن حزمات الخلفية المكتوبة كانت تُعد وتجهز لرئيس الحدم الذي كان ظهوره فقط لكي يقول

"العشاء جاهز" أو كان رسولا يسلم رسالة. ولا أستطيع تخيل أن مسرح الجماعة كان يؤدي مسرحيات مع رؤساء خدم. وإذا كان أي من هذا يساعد لأي طريقة فهذا شيء عظيم ولكنني أتساءل كم من ذلك النوع من الاستعداد يعتبر لشيء أكثر من كونه رياضة جمباز عقلية .

ولابد من التفكير فيما يؤدي إلي ومغادرة المسرحية الشخصيات لابد أن تُرى وهي تأتي من وتذهب إلي مكان ما لتؤدي شيء ما. وبالطبع فإن ما يحدث من تغيرات في الشخصية أثناء رحلته .

وكم عدد المرات التي نسينا فيها أن الشخصية تتعرض إلي ساعتين من التأثيرات أثناء المسرحية. وكيف تتصل الشخصية بطريقة مختلفة بالشخصيات المختلفة والأشياء والأماكن والطعام ... إلخ. إذا سمحنا بكل ذلك. ولابد أن يؤثر كل مشير في الشخصية بطريقة ما. فكيف يظل أي فرد كما هو بعد سلسلة من التأثيرات المتتالية خاصة فيما يتعلق في إطار هاتين الساعتين اللتين بداخلهما؟ ربما نكون قد صورنا خبرات الحياة كاملة .

ولابد أن تكون كل شخصية قد مرت ببعض التغيرات مع نهاية العرض. وبعض المسرحيات تستدعي تغيرات كبيرة مثل "جيرمونت" المسن في مسرحية "لاترافيانا" أو عَظيل. وبعض المسرحيات تستدعي تحول رقيق جداً مثل باك أو خادم الخط الواحد ولكن على أية حال بعض التغير .

وهناك إشارة بسيطة في التخطيط لذلك التغير. انظر إلى نقطة النهاية ماذا وصلت إليه الشخصية؟ انظر إذا كنت لا تستطيع بدأ صعود الشخصية إلى أكبر مدي بعيداً عن موقعه النهائي بقدر الإمكان. فإذا انتهت الشخصية إلى شخص فاضل انظر إذا كانت لا يمكن أن تكون فاسده في البداية والعكس صحيح. ولكن تذكر أن تغرس جذور الشخصية لكي تكون حتي لا يبدو التحول وكأنه يحدث بشكل غير ممكن أو بشكل فجائي. وهذا يُعطي الممثل الفرصة لكي يسير علي سُلّم النغم وكلما كان المدي أكبر كلما كانت الشخصية أكثر ثراء وتُغري بالتقمص العاطفي .

وبعد ذلك ربما يستكشف المرء الحيل الفنية. هل يساعد التخيل؟ هل هناك ما يكفي من هذه السلوكيات والصفات لكي تتناسب تحت مفهوم مظلة؟ هل هذه الصفات تضيف إلى ضخامة الرجل؟ وهل هي مأكرة إلى حد ما أو مثل الدجاجة التي يصدر عنها صوت؟ إذا كان الأمر هكذا فبوسعنا أن نضيف لمسات قليلة ربما لا توجد بالنص ولكن ربما يستطيع المساعدة حيوان ما أو صفة معنوية في تبلور مفهوم الشخصية حتى يمكننا الحصول على نظرة ثاقبة أكبر عن ذلك الشخص أكثر مما لا ترونه في الحقيقة شخصياً. إن تصوير امرأة يكونها شخصية لعوبة خرج إلي الحياة الحسية عندما لاحظت أن كثيراً من الصفات التي وضعتها القائمة جعلت الشخصية مرحة مثل القطة الصغيرة. ولذا فهي أضافت صفة مثل صوت القطة إلى كلامها. وكان التخيل كاملاً بالرغم من أن لاشيء بالنص أو التوجيه كان يقترح صوت القطة .

وكان أوليشار الذي بالصدفة عُرِف عنه استخفافه من وقت لآخر بمثلي الأسلوب كان

يقول عن تجهيزاته واستعداده في عَظيل أشياء مثل "لا بد أن أمشي مثل الشعبان الأسود الأملس أحياناً يمكن أن يصبح جسدك جرساً".

وبالمثل فإن الإيقاعات السريعة يمكن أن تضيف صفة فنية توفر الصراع والتنوع والرؤية النافذة. تأمل الصورة صورة الشخصية التي تُشبه الدجاجة فهي ليست فقط تُغير من صوتها حتي يوحى بصوت دجاجة ضعيف ولكن غط كلامها وحركتها يمكن تقسيمها إلي اجزاء غير منتظمة من السلوك سريع سريع ركود بطيء سريع بطيء، بطيء سريع سريع. وبعد ذلك ولأنها قد اتصلت بشخص ما لكي تحصل علي غطه وأسلوبه في الإيقاع السريع فإن الشخصيتين يتناقضان ويوفران نوعاً من التغيير .

خطط لبعض التشيع الملون بالنسبة لشخصيتك. الملابس والشعر والمكياج وبالطبع استشير المخرج وربما مصمم الإضاءة، والمشهد ولا بد أن يتناسب إسهامه مع كل الأجزاء الفنية الأخرى .

وبعد ذلك وبعد أن تكون قد انتهيت من تلك القائمة التي لا تنتهي أبداً حاول أن تُزيئها إذا استطعت بأساسيات فنية غالباً بشكل تقريبي. تفحص اختياراتك وضع خط على ما تقوله وربما واحداً واثنان منهم يستحقان التذكر وأنت في البروفة. ولا تتجنب الأفكار التي تتعلق بالخطر إذا كنت تعتقد أنها يمكن أن تضيف أو تشري العمل بدون أن تقلل من وحدة المسرحية وهنا يمكن أن يكون أحد الفروق بين ما هو شيء عظيم وما هو جيد فقط .

والآن لكي تُطبق القائمة ومن بين الصفات المتروكة تفحص تلك التي لابد أن تفرس بالسؤال "أي من هذه الصفات تختلف عن صفاتي؟".

وإذا كانت شخصيتك تميل إلى أن تصبح غير صبورة عندما يُخطيء شخص ما وكذلك أنت فلا تضع علامة صح أمام الصفة تلك . فهي بالفعل لديك وتعمل من أجلك . فقط راجع تلك السلوكيات التي لابد أن تخرجها .

والآن وبعد اكتمال القائمة اسأل نفسك "بالرغم من إنني قد لا أجلس عادة في كرسي الذي في طريق الشخصية هل يمكنني أن أفعل ذلك بسهولة؟" إذا كانت الإجابة "نعم قليل من التجارب لابد أن تقوم بذلك" فهذا حسناً . وهذا هو كيف أن السلوك يمكن تأديته . ولكن إذا كانت الإجابة "هلا" فلا بد من استكشاف طريق آخر علي سبيل المثال أسلوب دافع ما . وهذا لابد أن يسبقه سؤال آخر "تحت أي ظروف لابد أن أجلس بهذه الطريقة؟" ربما يكون الجواب كما لو : "كما لو أنني أتألم من أسفل" وهذه قد تكون حيلة . ولكن إذا سألت دعنا نقول كيف يمكنني ترتيب فترة السكون ووزن الأمور قبل الإجابة على الأسئلة؟ ولأثني أفكر واجيب بسرعة كعادتي فإنني لا أعتقد أن الأمر سوف يكون سهلاً أن أبطء كما لابد أن تفعل الشخصية" والآن لديك طريقة مختلفة نحو حل المشكلة . تدريب بسيط أو أسلوب دافع قد لا يحلها .

تفحص الإمكانيات . كيف تستطيع أن تجعل نفسك تبطء بتلك الطريقة ؟ من الواضح أنك تدرب فذلك في فترات الصمت ولكن تلك الفترات تبدو من المحتمل جداً

أنها فارغة ولا تُشبه الدقات الانتقالية على الإطلاق. وإحدى الحيل التي استخدمتها كانت استهزاء حروف الكلمة في عقلي الكلمة التي قالها شريكى وبعد ذلك عندما كان هذا يصبح سهلاً جداً كنت أتهجي الكلمة ابتداءً من آخر حرف وبعد ذلك عندما هذا كان يصيبني بالتعب كنت أعد الحروف في الكلمة وكان بعد كنت أتفحص إذا كانت هناك أعداد فردية أو زوجية للحروف ثم مراجعتها. ونجحت تلك الوسيلة علي المدي الطويل في العرض وكانت تبطنني وكانت فترات السكون ممتلئة بللك التفكير من النوع الذي يميل إلى التصنيف وكنت متأكداً أن الجمهور كان يعتقد أنني أعني أنني كنت أفكر في مواقف المسرحية. وكنت أنا الممثل أقوم بتأدية جزء من التصنيف الذي كان يتناسب مع ذلك الجزء في وصف الشخصية .

وأحياناً يكون يوسعك أن ترتب مسبقاً كل العناصر أثناء البروفة، في أوقات أخرى تلاحظ ببساطة ماذا تقصد النتائج أن تكون عليه لحظة بالمحظة وتترك الأمر لخبرتك لكي تجعلها تحدث أثناء العرض. إن الاختيار عملية فردية .

والآن دعنا نتأمل أسلوب التعبير والأبعاد على الأقل إلى الدرجة التي تساهم فيها شخصيتك في هذه الأشياء. متى تحمل شخصيتك الكره في المشهد ومتى تكون الشخصية عامل مساعدًا وعامل معوق؟ هل زودت شخصيتك بالقوة والضخامة والدافع والسلطة أو أى مكونات حركية أخرى تجعل الجمهور يصدق بأنك تستطيع أن تتحمل المسئولية عن خط القصة أو تصرف المشهد للمؤلف؟ أو إذا كنت تساعد أو

تتدخل فهل تركيب شخصيتك قوي بدرجة تكفي للمهمة وليس كثيراً بشكل يتغلب علي الشخصية التي تحمل الفكرة الرئيسية في هذه اللحظة؟ ومن الممكن بالنسبة لاياحو أن يقايني عطيل إذا لم يكن كلا منهما مصمم بشكل تناسبي. إن اختيار السلوكيات والتصرفات والمشاعر يساهم في خلق وهم العلاقات التي بين الأشخاص .

وحديثاً فشلت مسرحية بسبب عرض لشخص مسيطر علي الضعفاء وأحد التابعين له وكانت المسرحية تقوم على كيفية أن يكون ذلك الشخص المستأسد مخيفاً وهو يعيد ترتيب حياة الناس ضد إرادته. وفي حادث مؤسف مع أحد التابعين الخائعين له فإن التابع وهو ينحرف عن التوجيه الصارم عامل الشخص المستأسد باحتقار وذهب إلي درجة أنه أشار إليه بوقاحة. وقد التزم الشخص المستأسد بما كان قد دُرِب عليه ولم يدمر الشخص الذي أهانه ومنذ ذلك الوقت أصبح الشخص المستأسد غير فعال وفقدت المسرحية معناها .

كيف يمكن للمرء أن يزيد من قوة الشخصية؟ إحدى الطرق هي توفير مشاعر قوية وتصرفات قوية عندما يكون هناك صراع مع منافس قوي. هذا يمكن تكوينه تقريباً مثلما الحال في تأليف قطعة موسيقية لكي نؤكد على ومضات أكثر وأكثر تنطلق بينما يتقدم المشهد. وعلى سبيل المثال يمكن للمرء أن يبدأ بموقف قوي نسبياً ردود من قبل دافع متوسط وبعد ذلك تصرف قوي متوسط مع دافع شديد وبعد ذلك زيادة الدافع وبعد ذلك ارفع التصرف وهكذا واحد ثم الآخر متأكداً من أن كل خطوة تسمح لك بأن تضع الحركة الناجمة للآخر في المقام الأول .

أو تصميم آخر. وهو أن تؤدي تصرفاً كبيراً مع شعور متوسط وبعد ذلك حاول مرة أخرى. في هذه المرة أن تنزل بالتصرف بينما ترتفع بالمشاعر درجتين وفي المرة التالية انزل بالتصرف درجة وارفع بالمشاعر درجتين زيادة وكرر التمرين حتي ليبدو التصرف عارض بشكل بريء. ولكن الشعور مقداح شعري محبت .

وعندما تضطر شخصيتك أن تزداد في الحركية ولكن ليس لديك الفرصة أن تنخرط في صراعات قوية فهناك وسائل أخرى .

إحدي هذه الوسائل يُشار إليها بطريقة الحامل الثلاثي للقوائم ويتم اختيار التصرف بعيداً عن الشعور بعيداً أيضاً بشكل متساوي عن التكيف مثل قوائم الحامل الثلاثي.

ويمكن لفرد أن يقرأ الأوراق أي (التصرف) بشكل عرضي أي (الشعور) بينما يأكل سندويشاً أي (التكيف) وكل من هذه الأشياء كما تري ليس واجباً على الآخرين وبعد ذلك وعندما تلمح عينه شيئاً خاصاً يبغطيء في الأكل ويشعر بأنه أقل وتدرجياً لا يأكل علي الإطلاق ويصبح قلقاً علي ما يقرؤه وربما يمرور الوقت فإن فمه والذي كان يستخدم في عادة مثل المضغ يستخدم الآن لوضع إطار للكلمات "إنه أنا الذي يكتبون عنه".

وما حدث هو أنه بينما كل قسم كان يؤدي الشيء الخاص به فإن كل شخص كان يبدو مثيراً بشكل معتدل. ولكن في الحقيقة لا نستحق أن نقلق عليه وتدرجياً وعندما

أصبح الأمر حالة تعني "كل الأيدي على ظهر المركب" فإن تلك السيقان التي في الحامل تتجمع مع بعضها في النهاية في كتلة واحدة جامدة معدنية. وقد عملت كل العناصر مع بعضها لزيادة الحركات. وترى هذا غالباً في الشكل الأبسط عندما يسير شخص ما وهو يقرأ الورقة وفجأة يتوقف بينما يظل يقرأ .

وبعد ذلك إثراء الشخصيات لكي تُحسن حركاتها وهذا يتضمن القدرة على تركيب الصفات بشكل عميق. وقد ألقينا نظرة على تعديل الشخصيات وهي تتحرك بمرور الوقت أثناء المشهد. وبعض اقوى التركيبات يمكن تصميمه في لحظة صمت كما هو الحال مع الاستجابات ذات الوجوه المتعددة. لماذا من الضروري أن تُرى الشخصية وهي تستجيب إلى أي شيء مجموعة واحدة فقط من ردود الفعل؟ وقرأة الورقة ومقابلة الصديق وتلوق طبق جديد من الطعام لماذا كل هذا لابد أن يتم باهتمام وبساطة وسعادة وحماس؟ ولماذا لا يكون هناك شيء ما سطحي من الاهتمام وأيضا شيء ما أكثر عمقا؟ ولماذا لا تستطيع فقرة في الصحيفة أن تكون مثيرة ولكن تُجلب لمسة من السخرية مثل "لقد اخبرتهم أن ذلك سوف يحدث ولكن أولاد الحرام الأغبياء لم يستمعوا" وأيضا الغضب المكبوت، مثل "ولذا هم فصلوني بسبب توضع المطالب". وكان من خلال زوجتي هيلين إنني سمعت لأول مرة عبارة "مقيتاً وجاداً" لوصف الاستجابات ذات البعد الواحد المبسطة عن صور متعددة محكوم علينا بأن ننظر إليها. وحتى الغضب الندم والغيرة يمكن عادة تحملهم من خلال شعور إضافي يأخذ في

الحسبان الناس الذين ينظرون إليك في هذه اللحظة وتقديرك لذاتك وحتى عنصر التوافق. من هم الأشخاص الكارهون الذين يريدون أن يراهم العالم كذلك؟ وفي هذا الشأن هل ارتداء قلب شخص ما أو صورته علي كُفّ المرء نوعاً من الشك والارتياب؟ إن كثيراً من الممثلين وحتى الممثلين المسرحيين يندفعون إلي مشهدهم الدرامي الكبير بسرعة عالية وهم يلعبون شظاياهم توقعاً لانتهاه العواطف التي سيخضعون فيها وأنهم ينسون تأمل كيف ربما ذلك المشهد يبدو ضعيفاً للشخص الحكيم. إن الخطر الكامن قد يشغل الموضوع. "والآن هذا هو التمثيل" ربما يقولون والممثل سوف يجعل من نفسه "لهو معرهد للتعبير عن الذات" إذا أخذنا قول ماموليان .

ولكن لا تبحث عن التقمص العاطفي لأنه نادر ما يكون هناك. إنه يُحفظ لهؤلاء الحزينين أو المضطربين والذين يبذلون بعض الجهد في مساعدة أنفسهم والذين يحاولون بشكل ما أن يتوافقوا بالشجاعة والضحك وتقليل الأمور إلى حد ما. وهكذا فإن تلك الأبعاد الإضافية والتي تزود العمق الذي نبحث عنه والإثراء الحركي الذي تختزنه. وتذكر عبارة "إن السكير لا يحاول أن يقطع بالخنجر" فإن الناس قد فروا بعيداً عن الهدوء العادي وذلك من خلال مثير والآن يبحثون عن استعادة ذلك الاستقرار .

خطط مع وصف شخصيتك الاستجابات الأولية والثانوية أيضاً. ومع ذلك إذا كان المشهد يستدعي الرحيل عن ما يشبه الحياة تماماً فربما تضطر إلي ان تضعف الشخصية

عن عمد على سبيل المثال فإن الكثير من الكوميديا يعتمد على الكثير من التشويش والسخرية والتقليل من كون الإنسان كذلك وعدم التناسب. إن إثراء الشخصيات ربما يعمل ضد هذا النوع من الكوميديا في مشاهد مثل هذه .

والكوميديا التي فيها تكون الشخصيات مثقولة يمكن أن تستفيد بطرق أخرى من وصف الشخصية الثري وتصوير كثير من الشخصيات في المسرحيات عن طريق نيلسي مون أو ألن ايكبورن يتطلب فقط لمسة إثراء لتحويل ضحكة الجمهور إلى دموع. وبالمثل قم بإزالة بعداً إنسانياً ما يمكن أن نحصل عليه وحينئذ يمكننا أن نحصل على الضحك. وبعد ذلك وفيما يتعلق بأسلوب التعبير عن الشخصية تعلم أن تصل بين الأجزاء كما تفعل الشخصية وإذا كانت الشخصية بطيئة فيمكنك أن تصمم كل تصرف ليبدأ كل تصرف فقط بعد التصرف السابق ما يكون قد اكتمل تماماً. ومن ناحية أخرى إذا كانت الشخصية تتحرك بشكل سلس فيمكنك أن تجهز لكل تصرف بينما التصرف السابق يهوي وبينما يكون المرء يُصاب بالإرهاق فإن الآخر يتلوي وهكذا فإن هناك تداخل .

ومع ذلك مرة أخرى إذا كانت الشخصية زئبقية خطط لكثير من التصرفات التكميلية وجعل الشخصية تتحرك برشاقة وخفة من تصرف إلي آخر وأيضاً تستمر في التصرف الرئيسي بسلاسة. ويصبح التوهّم عملاً منافساً سريع البديهة وخفة عقلية وهكذا.

وفي تشكيل التعبير فعلي افتراض أن المسرحية مثل أغلب المسرحيات تتوقع بناء تصاعدي من الاهتمام فعليك التخطيط لأجزائك لكي تتقدم بشكل أكثر حركية. واستخدم ما يمكن أن ينال الاهتمام في بداية المشهد. خفض قليلاً ثم تبني على موجات أقوى التصرفات أو المشاعر أو التكييفات نحو النهاية. وبعد ذلك التقط المشهد الحركات من حيث غادرت إذا كان ممكناً. ويمكن تخطيط كل الفقرات كجزء من وصف الشخصية.

إننا ببساطة لا نصور موضوعاً يتصل بالحياة علي خشبة المسرح. إننا نحاول التأكد بأن الشخصية لديها سبباً في الوجود علي خشبة المسرح. وإذا لم تكن الشخصية سوف تسهم في حركات القصة أو المركز المحوري فلما لا نوفر الراتب ونحدث ببساطة عنها؟ إننا منغمسون في فن يتعلق بالزمن. نعم هناك من يعتقد بأن دراسات الشخصية المتجمدة هي نهايات في حد ذاتها. أليس ذلك أفضل لو ترك إلي المصور الواقف أو القائمين على عمل المستندات والوثائق؟ وكما يقولون فإنهم حتي يفضلوا شيئاً ما درامي في شخصياتهم يعني آخر أن يروا الشخصيات وهي في مواجهة صراعية ما. وبينما نحن نقوم بتصميم هذا المواجهات في مغامرات لمدة ساعتين في المتوسط فإنه لابد أن يكون هناك فتاً كثيراً وخداع في نشر تلك المخادعة علي مدي ذلك الوقت وفي نفس الوقت نحفظ باهتمام وإثارة الجمهور. إن وصف الشخصية لابد أن يؤدي دوره .

وبعد أن نكون خططنا للمراجعة والنظرة الشاملة وحددنا أين لابد أن يحدث هذا أو ذلك التأثير فهذا هو الوقت للتأكيد علي أن كل تصرف بسيط يتم ملاحظته. وكما

ذكرنا فإننا عادة نكتب الأفعال في الهامش الأيسر للنص ماذا تفعل الشخصية بكل لحظة بالمرحبة حتي تساعد على تحقيق الخطة الموضوعية؟ والآن فإننا نرتب تلك المحادثة على أن تستمر لكي تكون هي الوسيلة التي من خلالها يؤدي كل تصرف مع مساعدة التمثيل بالطبع .

هل يمكننا الآن افتراض أن تخطيط الأشياء التي يحتاج إليها وصف الشخصية وبعد ذلك نذهب بعيداً في إبحار بلا مشاكل؟ هذا ما نرغب فيه والآن ننظر إلي تلك التفاصيل التي تصنف علي أنها تكييفات: الحوار، العمل، السلوكيات، اللهجة، العمر، الإيقاع السريع، تكييفات العمر، والإضافات، وأخذ الأوضاع، والإشارة. وفي مرحلة معينة من البروفة والتدريب يمكن أن يتم التمرين على هذه الأشياء بشكل آلي تماماً. ونحن نلتفت إليها إلى الدرجة التي بها نتذكرها تماماً حيث تصبح شيئاً أوتوماتيكياً وثانوياً وخلال العروض فإنه لابد ألا نضطر إلى التفكير فيها إلا إذا بالطبع كان هناك حادث، غلطة كبيرة أو خطأ وبعد ذلك وللحظة عليك أن تلتفت إلى هذه الأشياء حتي تعود إلى المسار ثم تنساها مرة أخرى .

وهذا وقت مناسب لكي نذكر أنفسنا بأحد الاعتبارات كلية الوجود ألا وهو الإغراء الجمالي. الجمال حيثما يكون ممكناً. أو علي الأقل الجاذبية. عليك بأن تلف أي لحظة صدق في غلاف من السكر وستصبح أكثر استيعاباً. إن الجمال والخفة في الصوت والجسم يمكن أن يجعلنا حتي المكروهين جداً أشخاصاً يمكن التعامل معهم .

وأريد أن أذكر هنا اثنين من تلك التكييفات .

أولاً :- اللهجات إن هناك طرق عديدة في إقحامها وهي تتراوح من ما هو صوتي أو ربما إعادة لجميع ما أستخدم إلي البحث الذي يتضمن تسجيلات أو المعيشة بين الناس أو جعل الشخص الذي يستخدم تلك اللهجة بالفعل يقرأ أو يسجل النص لك. ومعظم الممثلين المسرحيين الذين أعرفهم يجدون غاذج أصلية إذا استطاعوا ويقوموا بعملية تقطير بالاستماع الدقيق أو الملاحظة الصوتية نوع من المزج منهما. ماذا نفعل فيما يتعلق باللغة الإنجليزية التي كانت سائدة في عصر "إليزابيث"؟ إذا استطعنا فرمياً نتبع مسار بعض المجتمعات التي تزعم إنها مازالت تقيم في جزر الأوزارك والتي تحتفظ بتلك اللهجة وإلا فعلينا أن نُرشد عن طريق ما نعتقد أنه خبير جداً .

ولكن مشكلة إتقان اللهجة وفهمها بالنسبة لجمهورنا لابد أن تتحدي حكمنا ماذا نفعل إذا كانت اللهجة الأصلية مازالت غير مفهومة بالنسبة للجمهور والذي من أجله يُصمم العرض؟ إنني أصوت مع تخفيف اللهجة وعندما كان الممثلون يجرون البروفة علي مسرحية بريجا دون فإن التمثيل كان يتضمن أحد سكان إسكتلندا من الأراضي المنخفضة والذي كان مفعماً بتشديد حرف الـ ر . وكان قد أعفي من العمل في الأيام القليلة الأولى من البروفة وذلك بسبب عدم الفهم والوضوح. ومع ذلك فهناك وجهة النظر التي تقول "إلى الجحيم مع الجمهور انني أريد الشيء الحقيقي بغض النظر". حسناً .

ثانيًا :- هناك اعتبارات العمر والصحة ومن المحتمل ذلك الجزء من وصف الشخصية والذي يتذوقه الممثلون المسرحيون كثيرًا. كيف نحب أن نترنح ونضحك على عجزنا. ومن وقت لآخر فإننا نقيم فصولاً خاصة نطلق عليها "علم وظائف الأعضاء من أجل الممثل" وذات يوم ربما نجعل مثل هذا المنهج مستمرًا وإجباريًا لأن هناك يكتشف المرء التغيرات الفعلية التي ربما تظهر مع تقدم السن والشكاوي الصحية المختلفة وحتى خصائص بعض الأدوية العادية والمركبات الكيميائية .

وليس كل شخص قد يحتاج إلى اللهجات أو السلوكيات المتعلقة بالشيخوخة ولكن الخبرة هنا هي معرفة أن المرء يستطيع أن يكتشف كلاهما إذا كانت المصادر كافية .

ولابد أن يبحث المرء عن الاتقان أولاً قبل أن يقرر مدى درجة الأصالة التي تصور بها هذه الأشياء في التقديم النهائي. إن كل نوع من السم يؤثر على الناس بشكل مختلف وفقدان تناغم العضلات مع تقدم السن يمنع تغير حركة الانحناء المرنة السريعة ومضاعفات التهاب المفاصل تحد من الحركة. كل هذه الأشياء لابد أن تؤخذ في الاعتبار حتي مع أننا قد نقرر أن نبقي على السلوك بداخل الحدود الفنية .

والآن نعود إلي التتابع وفي نفس الوقت فإننا نجرب تصرفاتنا على بعضنا البعض ونحاول انتقالات مختلفة وأساليب تعبير مختلفة ونكتشف أين يمكن أن تكون التصرفات التكميلية مفيدة ونتأكد بأننا ما قد فصلناه يمكن ان يأتي مع بعضه. والآن

أيضاً هو وقت إقحام المشاعر المختلفة لتلوين هذه التصرفات. حاول أن تُجرب مجموعة تلقائية من الألوان المناسبة وإذا فشلت تأمل أساليب أو مجموعة الأساليب التي تجعلها تحدث .

وعند هذه النقطة فإننا نحتاج إلى تأمل اعتبارات أضخم في التوجيه. ولكن الآن فإن وصفك للشخصية لابد أن يكون مستمر أثناء الحركة وهناك تعديل مع ذلك يمكن إجراؤه ولكن ذلك سوف يحدث أثناء البروفات. وما يقذفه إليك شريكك أو كيف يستجيب شركاؤك إلى ما تفعله معهم سوف يؤدي إلى لمسات هناك وهنا. وربما يخبرك المخرج أن الطريقة التي بها تطرق عليها وسقوطها الواضح يجعلك تبدو قاسياً أكثر من اللازم. خفف من شيء ما وبعد ذلك هناك البحث عن المقصود "بشيء ما" وفي النهاية يتضح الأمر .

والآن نخوض في موضوع المكياج وملابس التمثيل. وعليك بأن تُهذب التسهيلات التي لديك في التعامل مع الزعماء والاقحام إعداد المسرح للتمثيل. لمسات أكثر .

وأخيراً يدخل الجمهور في العمل ومرة أخرى فإن المخرج من المحتمل أن يوضح أن ما حُظط لكي يؤثر في الجمهور بطريقة معينة لا يسير بشكل ناجح ولمسة هنا أو هناك ربما تعالج الوضع. وهذا هو ما تعالجه تجربة المسرحية قبل عرضها. وفي الأيام الخوالي كان يمكننا أن نتحمل الخروج من المدينة لأسابيع قليلة أما الآن فإن العرض يرى مُقدماً في المدينة قبل أن تصل إليه الصحافة .

وبعد ذلك فإن الشخصية لابد أن تتطور إلى الأفضل أثناء استمرار العرض .
ومع التقدير والتذوق الواضح لمكونات وصف الشخصية ومع خمسة وأربعين أسلوب
دافع ترجع إليهم فإنه لابد ألا يكون وصف الشخصية ضعيفاً .
حتى لو استمر العرض لعشرين عاماً .

الفصل الثامن والأربعون

العلاقات

لقد أشرنا ضيقاً إلي هذا الاعتبار في معظم ما نظرنا إليه حتى الآن. وعندما نفكر في التصرفات والدوافع والتكيفات والصراع أو خدمة الجمهور مع الوضع جانباً تلك اللحظات غير المتكررة فإننا نتعامل بشكل أوسع مع أنفسنا وأنا منغمسون في علاقات. وربما يقول المرء إنه عندما نتعامل فقط مع أنفسنا فإن هذا أيضاً يمكن النظر إليه كعلاقة داخلية. ولذا فلماذا نتضايق من الفصل الذي يتعامل بشكل واسع مع هذا الموضوع .

ومن أجل المراجعة والنظرة الشاملة فقد نجد الأمر وثيق الصلة بالموضوع. على سبيل المثال قد نخطط لعلاقة أو نتركها تحدث. وإذا اخترنا فربما نقول إنهم اخوه أو أخوات، أحد الأبوين وطفل، أو زوج وزوجة أو رئيس ومرؤس أو ضابط وشخص على القائمة أو ممثل مسرحي ومخرج أو شرطي وسارق .

وإذا اخترنا أن نترك العلاقة تحدث فربما ببساطة نولد موقفاً يسمح للناس بأن يؤدوا تصرفات على بعضهم الآخر. وبعد فترة قد يكتشف الجمهور أنهم اصدقاء أو متنافسين أو أعداء سياسيين أو حلفاء سياسيين أو عشاق وهكذا. وتستمر هذه القائمة. وإذا كانت هذه الطريقة ناجحة فإن مواقفهم نحو بعضهم الآخر قد تتضمن وتعكس تلك العلاقات.

ولكن من الأفضل أن نفكر في الوقت الذي فيه تحدث العلاقة. ألم نلاحظ العشاق في حفلة الذين قد القوا إشارة بأنهم تعارفوا علي بعضهم مؤخراً؟ وآخرون يشكون لأي شخص بنصف أذن انهم كانوا مع بعضهم من فترة طويلة. فماذا كانت الحكايات؟

عامة فإن الارتباطات الجديدة يميل أصحابها إلى الاهتمام ببعضهم الآخر بشكل أكبر. وهم يستكشفون بعضهم البعض. ولا يمكن أن يكونوا متأكدين تماماً من احتياجات الآخر ورغباته وإحساساته وذلك شيء من السير فوق قشر البيض وأكثر شيء من تحريك مقلّة العين. وعلى العكس فإن أصحاب الارتباطات القديمة يميلون إلى أن يأخذوا بعضهم كأمر مسلم بها وليس بالضرورة بطريقة رافضة. وبساطة فإن هناك حاجة أقل للاستكشاف لأنهم بالفعل يعرفون بعضهم. ربما قد لا يكون كل شيء. ولكن ما يكفي للشعور بالزمان في تحادثهم. ويمكن أن يضايقوا بعضهم البعض بشكل أكثر صراحة. ويمكن أن يقسمون بشكل طبيعي علي بعضهم البعض أو يشبهون بعضهم بشكل علني باستخدام النكات علي حساب الآخرين. أو ببساطة يبدون وهم يتجاهلون بعضهم. أو إذا مرت ملحوظة معينة على الآخرين فربما ينظرون بسرعة نظرة سريعة على بعضهم. هل هذا نكتة داخلية؟ يتشاركون فيها؟ وأيضاً كم عدد المرات التي يعرف فيها المرء ما ينوي الآخر على قوله حتي لو كان الآخر قد بدأ للتو في الكلام؟ وبعد ذلك هل هناك مقاطعة؟ أو تداخل؟

وبعد ذلك هناك اعتبارات العلاقات المنفرة فكيف يشعرون فيما يتعلق بإمكانية الاتحاد مرة أخرى؟ وكيف يشعرون بأن أصدقائهم الجدد يتفاعلون مع الأصدقاء القدامى

وهم يتقابلون مرة أخرى؟ هل هناك رغبة للإبقاء على العلاقات القديمة سرًا وكيف يخفون رد فعلهم عن الآخرين؟

وبعد ذلك فإن مشاهدة العلاقات تتغير أمام أعيننا من ماذا إلى ماذا؟ وعند تأديتها كيف لنا أن نبقى على تلك العلاقات المبدئية أو التحولات في حالة متجددة مع كل عرض؟ وبينما يستمر العرض فإن العلاقات على خشبة المسرح الخلفية تتغير فكيف تؤثر هذه العلاقات في العلاقات التي على خشبة المسرح؟

ما هي مشكلات الزوج والزوجة اللذان يمثلان في نفس الفرقة؟ أو يقفان في مواجهة بعضهما؟ أو زوج صادق وزوجة يزويان أي من الدورين؟ وفي المسرحية اعطني قبلة يا كيت فإن محاولة ما تُبذل لاستغلال واستكشاف مثل تلك العلاقة. ويا لها من سعادة كما يقول النص .

وماذا عن العلاقات الشخصية المتعددة؟ بعد فترة قصيرة سوف ننظر إلى المشهد الثلاثي ولكن الآن فكر في المشهد الذي يؤديه الشخصيات أو (ب) و (ج). وبينما أنت (أ) تصرفًا رئيسيًا على الشخصية (ب) وتصرفًا تكميليًا على الشخصية (ج) فما هو رأي ج فيما تفعله أنت نحو (ب) وما هو رأي (ب)؟ فيما تفعله أنت نحو (ج)؟ وما هو رأيهم في بعضهم البعض؟ وما هو رأي المشاهدين في علاقاتك مع (ب) و(ج) وهم يلاحظان من قبل المشاهدين؟

إن مثل هذا الإدراك هو عدو لرؤية النفق أو الرؤية المتقطعة. وهو صديق للدائرة المفتوحة الواسعة في التركيز. والقدرة علي احتضان العلاقات المتعددة تقدم آليات التصميم وتنفيذ عدد كلي من الخفة والرشاقة الاجتماعية ويجعل في الإمكان تأدية الذات حيث في لحظة كنت مدركًا بمستوي واحد من الفهم وفجأة تدرك أن عملك يمكن أن ينظر إليه كعنل أحرق أو مهين من وجهة نظر أخرى. ويسمح أيضًا بتصوير الشخصيات ذو المعرفة غير المحدودة مثل الدبلوماسيين والملوك والمرشدين أو حتي المسيح نفسه .

انظر إلي التقدم الذي صنعه المسرح لقد كان وقتًا كان فيه الاعتبار الوحيد هو التعبير عن الذات للشخصية بمفردها. وأي شخص آخر في مدي مرمي السمع لم يكن يهتم ولذا كنا نفترض أنه اختفي أو تظاهر فقط أنه لم يسمع وبعد ذلك انتقلنا إلي المشهد الثنائي ومازلنا مشاهدين علي خشبة المسرح يتوقع منهم أن ينظروا في الاتجاه الآخر. ونحن الآن في مرحلة لابد أن نعلل فيها سبب وجود أي شخص في مدي مرمي السمع أو البصر. وما هي الخطوة التالية؟ الاتصال الحادث بين الممارات؟ إن هذا الفصل لا يقترح أي إجابات سهلة ببساطة يثير اسئلة. وفي مكان ما آخر فرما تعثر بالمصادفة على إشارات أو تلميحات عن الأدوات التي ربما تستخدم في العثور على الإجابات .

وعلى الرغم من ذلك فلا بد من إجراء ملاحظة واحدة عامة صورة السحر والدفء ماذا تسميها تلك الصورة التي تأتي من العلاقات العميقة. وإذا كنت ترغب في خلق

وهم عن تسميتك لها فاستمع باهتمام إلي شركائك وعند تعادثهم لا تتحدث في أذنانهم ولكن تحدث إلي عين عقلهم ونشط مفاهيمك لهم. وبينما أنت تتصل اقرأ عقولهم. هل هم في حاجة إلي ما تقدمه؟ وماذا يفكرون وانت تعرض عليهم؟ ومتي يكون الأمر غير واضح بالنسبة لهم؟ متي يكون لديهم الكفاية؟ هل متضايقون؟ متبسطون؟ فصل كل شيء بالضبط حتي يتناسب معهم بشكل تام واهتم باحتياجاتهم .

إن صديقي المخرج الذي أشرت إليه في السابق يضع تأكيد أكبر علي الدرجة التي يكرس فيها المسئولون انفسهم لبعضهم البعض لدرجة أنه مستعد تقريباً ان يغفل عن العروض التي بها عيوب. وتكريس نفسك حسب احتياجات الشركاء بالإضافة إلي مساعدتهم يفتح في نفسك عرضاً مشكلياً من المستحيل تقريباً ان تُركبه بشكل آلي. وبالطبع إذا كانت شخصيتك باردة أو متباعدة أو بلا لون فعليك تحاشي هذه الإجراءات.

وهناك اعتبارات يجب تذكرها وأنت تضع إطار لوصفك الشخصية وتخطيطك للتصرفات وتدريبك وأداءك. وهذه الإعتبارات واعتبارات أخرى عندما يكون في الإمكان فإن هدف تصرفك لابد أن يكون هو دافعك الرئيسي. فقلك الاعتبارات تبقى عليك متفتحاً وحينئذ فإنها تسير في طريق طويل نحو خلق ومضات في العلاقات بين الافراد على خشبة المسرح وأيضاً تحاشي الفخ الخفي للإتغماس الذاتي في أداء ما يعرف بكابينة الهاتف .

الفصل التاسع والأربعون

تبرير التوجيهات الاعتبارية

عندما بدأت التمثيل من سنوات عديدة مضت كان الأمر يتم بالتخمين وأحياناً كانت النتائج مقبولة للمخرج أو للجمهور. وعلى أمل زيادة تكرار تلك الأمثلة وامتلاك تفكير علمي إلي حد ما فقد باشرت السعي للوصول إلى جذور الأشياء سواء كانت سلوكية أو مسرحية .

وهكذا حدث أن شخص ما عمل مع بيلوس لافسكي وأوسين سكايلا قد ساعدني وكان عند هذا الشخص أسماء مباشرة بالنجاح من بين أقرانه أسماء مثل هنري فوندا وچوش لوجان و"مارجريت سلوفان" و"جيل وهسيتر" سوندرجارد" وهذا الشخص كان بوب دولاتي وكان هو الذي علمني ان اتعرف علي وأؤمن بالموقف وأيضاً اتق في إستجاباتي. وعندما كان الموقف يحركني إلى التصرف كذلك كان علي أن أتقدم وافعل حقاً ما يعني معايشة حياة الشخصية. وقد فكرت "يا لها من متعة" "بإستطاعتي أن أعيش حياة ألف شخصية وذلك أثناء حياتي" "يا لها من حرية".

ولكن هناك شيئا مزعجان قد لفتا انتباهي. وعندما كان شخصية في المسرحية التي كان يخرجها بوب فعندما استجبت كما يتطلب الموقف مني ذلك فإن بوب كان غالباً ما يعترض علي نتائجي بقوله " لا No افعَل هذا بدلاً من ذلك" وكان يُصر. وقد تحديته قائلاً "ولكنني أحب فعل ذلك" وكنت اندفع في رفض تعليماته إليّ وكان دائماً

هو الفائز. وإلي حد ما كنت انهي الموقف بفعلتي بعض الأشياء التي لم أكن أحبها أنا وشخصيتي .

والملاحظة الأخرى المزعجة كانت عندما كان بوب يوجه نفسه في المسرحية كان يفعل ما كان يُصر أن افعله أنا. ومهما كانت رؤيته في وصفي للشخصية فإن هذا كان شيء جميل جداً ويشبه ما كان ينتهي إلي فعله في العرض. وكانت أفكاره عن وصفي للشخصية ترشد المشاعر واختيار التصرفات والوقوف علي خشبة المسرح. ولو كانت الطريقة المشابهة للممثلين الآخرين قلبي سلوكهم أيضاً فإن هذا شيء جميلاً. حتي ما يفعلوه وما يفعلوه هو يتصادمان وبعد ذلك كان لابد هو أن يغيره أو يغيروه وكان نادراً ما يفعل بمعنى آخر فإن عرضي كان نواه للإنتاج والآخرين كانوا يضطرون إلى العمل حوله قليل مثل المديرين، الممثلين كبار السن والذين كانت تعليماتهم للآخرين في طريقة التمثيل ربما تكون "اقرأ سطوركم بصوت عالٍ ووضوح ولا تلتقوا ببعضكم مصادفة وسط المفروشات وابتعدوا عن طريقي" (إنني اسرع واشهد إنني لم أراها أبداً كوظيفة للنفس ولكن إلى حد ما إهدي الاحكام الفنية الراقية. ولازلت أفعل) .

ولكن عندما كان يوجهه شخص ما آخر فإنه كان يأخذ أكثر التوجيهات اعتباطية على أنها شيء يمكن تخيله مثل الحيوان الأليف المطيع. وكان يبدأ فعل الشيء الخاص به ولكن عند تلقيه تعليمات معاكسة كان يتغير بسرعة. ويفعل شيء ما آخر بإدانة كبيرة. وحينئذ بدأت أشك في الملاحظات التافهة التي تُسلم باليد أو التعليمات. وكان

يقول للتأثير "افعلوا كما أقول وليس كما أفعل أنا" وكنت أنا أجيب "لماذا يجب عليّ أنا" لمجرد فقط انك تخبرني ما أخبرك به شخص ما الذي قد أخبر من قبل شخص ما آخر؟" ولماذا تضع عرض علي القاعدة الإلزامية معايشة الدور وتتوقع أن أفعل ما اعتقد أن شخصيتي ستفعله عندما ينتهي العرض فعلاً وأنا افعل غالباً ما أرادني المخرج ان افعله؟

إن التعليقات المبكرة ليس من السهل هزها . لقد عشت وعملت مع التناقض لعدة سنوات وتناصرت القواعد ولكن مارست أساليب أخرى من وراء ظهري. وبعد ذلك وعند العمل مع هوارد داسيلفا فيما بعد بسنوات كان بسبب وصيتي انه بدأ التدريس وبعض تدريباتي جلبت حلاً للمشكلة .

والإجابة على المشكلة بدأت بأننا كنا نفترض في برائة ان هناك فقط طريقة واحدة نحو التمثيل الحقيقي. بمعنى كيف كانت تشعر الشخصية بتحركاتها نحو السلوك وكان هناك حقيقة طرق متعددة تعتمد على ما كان هو نواه العرض. وكانت النواه تتركز حول الممثل أو المخرج أو حتى المؤلف. وكانت تعتمد على من كان يمسك بالسوط .

وإذا كان النجم أو بعض الممثلين الآخرين هنا استدعوا اللقطات فإن المسرحية لابد أن تشكل نفسها على إلهامهم أو رغباتهم أو راحتهم. وإذا فعل المخرج فحينئذ ما كنت تفكر فيه انت بأن الشخصية يجب ان تفعله فإن المخرج كان لديه حق الاعتراض أو

حتى يُملي التعبيرات من لاشي. وإذا كان المؤلف يمتلك هذا في عقده لكي يُحدد الفوارق الدقيقة التي يرغبها فحينئذ هذا هو كيفية فعله .

وإذا كان حامل السياط يقول "قف علي رأسك إلي اذنك صفق بيدك بينما تصفر أنت يا دكسي" فعليك فعله ومع السُلطة. وهذا يعني حرفياً ان تجعل الأمر يبدو كما لو أنك بدأت به ولديك سبب معقولاً لفعله وهذا هو كيف إتني حقاً وجدت الموقف علي مدي أكثر من خمسين عاماً في الانغماس في المسرح النشيط .

إن التدريبات التي قدمها هوارد كانت تتضمن تحرير الأوامر الاعتبارية. ببساطة يعني الأمر إعطاء عملاً مسرحياً وفهمه وإعطاء كلمات اعتباطيه لكي تُقال وجعلها كلماتك أنت أي إعطاء عملاً يتم فعله ودمجه عند الضرورة. والمشكلات التي تحدث كانت معقدة فَم بفعل نصف دسسته من الأشياء وضمنها حوار معين ويرر كل هذه الأشياء في مشهد .

والحرير لم يكن يعني فقط التفكير في فكرة ما وكان لابد أن يكون هناك مشاعر متناسبة. وكان علينا أن نجعل كل جزء من الشكل ضروري تماماً وإذا أمكن إزالة جزء واحد ولا يتأثر المشهد عندئذ فإن ذلك الجزء كان ينسج على نحو مهلهل. ولقد أصبح من الواضح أن التقاليد الجامدة يمكن ان تصبح عبئاً ثقيلاً حول الرقبة. ونعرف أن فاختانجوف قد انفصل عن ستانسلافسكي بخصوص هذا الموضوع .

إن التمثيل الحيوي على العكس من التفكير النقي يمكن أن يتولد من خلال البدء بالوقوف علي خشبة المسرح الاعتباري والسلطات الشكلية وبعد ذلك بناء تفاصيل

الشخصية والعلاقات لكي تتناسب مع تلك المتطلبات. ومنذ ذلك الوقت لم أكن قادراً أبداً على أن آخذ بعجد المثل الذي عند إعطائه توجيهها ما يخبرني بأنه ليس في استطاعته أن يفعل ذلك حيث إن الأمر لا يتناسب مع فكرته عن الشخصية. وكانت إجابتي عادة "اجعل الشخصية متعددة قليلاً وحاول أن تعصر التوجيه فيها أو غير الشخصية" إن إنتاجنا لن محدده أو تحد منه القيود التي يضعها الممثلون عن كيفية رؤيتهم عن وصفهم للشخصيات .

وتلك هي التدريبات. وهنا تدريب بسيط، نبدأ به. عليك أن تقف في تلك الزاوية. امش إلى منتصف منطقة التمثيل واجلس على الأرض واستدر بزاوية ٣٦٠. وانت لازلت جالساً انهض واجعل على قدم واحدة نحو الزاوية المضادة. وربما تقلد الدعائم واستخدم دعائم شخصية أو قطع من الملابس ولكن لا تقم بأي تمثيل مسرحي. واجعل كل موضوع يتفق مع نوعية المشهد وحاول أن تؤمن به. وحدد لنفسك مدة ثلاث دقائق لكي تجهزه ثم افعله. وفيما بعد تصبح المشكلات أكثر تعقيداً وحدود الوقت أقصر .

أحد الطلاب يقرر أن هذه حجرة مدرسية حيث يذهب الأطفال الصغار ليحتفلوا بمهرجان الطفولة وهناك رسم للعبة الحجلة مخطط بالطباشير على الأرضية بين منتصف الحجرة والزاوية ولكن المساحة التي في الوسط والتي منها يبدأ المتسابقون لم تُعلم أو تخطط. وذلك الطالب هو المشرّف الذي عليه أن يراجع الألعاب وأيضاً يعالج التفاصيل النهائية في اللعبة. ويمشي إلى الوسط يجلس على الأرض ويجعل من نفسه بوصلة كبيرة ويتحرك حركة دائرية على مؤخرته وهو يمسك بقطعة طباشير لكي يصنع دائرة.

وبعد ذلك يراجع اللعبة بالنسبة للحجم وحتى يتأكد ان الأطفال عندهم مساحة عادلة يلعبون فيها. وهكذا يحجل إلى الزاوية على ذلك النمط. وهذا يبدو وانه يتناسب والقواعد .

إلي أي مدي القصة بارعة؟ ليس سيئة. هل يمكنك التفكير في قصة أفضل؟ عندئذ افعل. وأنت في الحقيقة تحتاج إلي ذلك. والآن قم بتمثيلها .

هناك مثال آخر مع أربعة أو خمسة متطلبات. وبعد ذلك ابدأ في إضافة الحوار ويمكن لبعض الجمل المستعارة من الصحف أن تفي بالغرض. وبعد ذلك ابدأ بالتقسيم إلى مراحل حتي تستطيع ان تُعطي قراءة مُقلده بدقة لذلك السطر من حشو الكلام. وخذ من الصحيحة على سبيل المثال العبارة "مقتل خمسة عشر شخصًا على الطريق في عطلة نهاية هذا الأسبوع" واجعل شخص ما يقرأ ذلك السطر لك مع تأكده وإضافاته ونبرات صوته وعليك أن تنسخ تلك القراءة بدقة وهي تقرأ عليك واجعلها قراءتك أنت. واجعلها تتمشي مع شخصيتك المختارة ومع موقفك .

وبعد ذلك خذ بعضًا من التعليمات التي اخترعتها. وفي هذه المرة اعد ترتيب وضعها وابحث عن بعض التعليمات البعيدة حتى تتحدى كل منها واجعلها في مأمن. وكما تجد فإن هذا قريئًا رقيقًا من أجل اذكاء خيالنا ليس فقط الناس الذين يضطروا إلي تنفيذ المهمات ولكن أيضًا الناس الذين يخترعونها. وحقق أحد التنوعات في هذه

اللعبة إنه بعد أن يكون الطلبة نفلوا أفكارهم عن التعليمات فإن الشخص الذي أصدر تعليماته لابد أن ينفذها أيضاً .

وبعد ذلك وبينما الشخص يتمرن فإنه يصيح معتاداً على قبول التوجيهات ولا يهم كيف هي بعيدة عنه . وهنا لا تترك أي شخص يقول إن التمثيل لا يتطلب أي إبداع .

وبخصوص تلك القراءات فذلك شيء لابد أن نلمسه ولقد نشأت على الشعار " من فضلك لا تعطيني قراءة " وكان يقال إن هيلين هلز العظيمة تتجمد إذا أعطيت قراءة ما وبعد ذلك وفي يوم ما خطر على بالي أنه حيث إن معظم دخلي يأتي من المسرحيات الموسيقية ففى كل مرة كنت أتعامل مع أغنية كان لابد أن استمع إلى قراءة . والأغنية حقيقة لابد وأن تربطك بكل فارق دقيق صوتي ليست فقط الإضافات ولكن أيضاً النطق والإيقاع السريع والمداخل وأسلوب التعبير . وهكذا ومع كل ذلك فإننا نعمل أشياء بهذه الكلمات أشياء محملة عاطفياً . تخيل المخرج المسرحي وهو يعزف أغنية لي وأنا أقول " لا تخبرني كيف يجب أن تبدو هذه الكلمات فإنني سوف أقوم بالأمر كما اشعر " أو " فقط اخبرني ماذا افعل بهذه الكلمات الغنائية وسوف يهتم اللحن والإضافة بأنفسهما بشكل طبيعي " إن شبح ريتشارد رودجرز سوف ينزل علي لعنة الإصابة بالتيتانوس .

إن الممثلين المسرحيين الاستراليين أحياناً قد يكونوا علي عدم معرفة بالنطق الأمريكي الاقليمي خاصة فيما يتعلق بعبارات اصطلاحية معينة . وأحياناً فإنني أجد

أنه من المفيد أن نتلو عليهم قراءة سطر. ولا يمكنني تذكر انهيار عصبي واحد كنتيجة مباشرة .

إن أخذ القراءة لا يحتاج لأن يُحصر في دراسة النطق بالخصوصيات ويمكن أيضاً أن يشمل تشكيل المهمة المدفوعة بشكل محدد. في مسرحية سيفة كعكة الزمجهيل لنيل سيمون كنت أريد التغيير بين ايلي وبيبي حتي أحصل علي نوع من الأغنية الصهبانية والذي يلتقطه كل منهما من الآخر ويتقدم خطوة للأمام "لقد كنت تهمس" ولم تكن نهمس" "لقد كنا نتحدث بشكل بصوت غير مسموع" ... إلخ. إن مثل هذه الأغنية المسرحية صممت لكي تجعل المشهد متوهجاً وكان المشهد يحتاج ذلك ولكنها أيضاً كانت تلمح إلي عدم النضج في هذين الشخصين البالغين. وبدون القراءة المحددة فإن الإخراج يحوم حول الموضوع للأبد. ولحسن الحظ فإن الممثلين كانوا مهذبين وأيضاً ماهرين .

إن العادة السهلة لكونك قادراً لأن تتلقي التوجيه من أي نوع هي عدو للجسد الفني. ويجب على المرء ألا يتوقع إنتاجاً يربط نفسه بأساليب ملائمة للممثلين. نعم فقد صار الأمر جيداً مع جودي جارلر في مسرحية موكد لهم. فعندما كانت تُحب العمل، كانت تفعل ذلك. ولكن بقيتنا ويجدون أننا لابد أن نستخدم أساليبنا للخدمة المسرحية. والمسرحية ليست هناك لكي تساعدنا في التدريب علي أساليبنا أو نعمل قواداً للحدود التي نضعها .

وعند إعطاء توجيه اعتباطي يتسامل الممثل المسرحي "والآن أي الأضرار اضبط عليه حتى أتأكد من أنني أخرج بتلك النتائج؟"

نعم هناك أوقات فيها يمكن أن تتنازع اختيارات معينة من النتائج عند المخرج. ولكن من الأفضل أن تكون قادراً علي رؤية المسرحية بشكل موضوعي علي الأقل مثل المخرج قبل الانغماس في ذلك. ونفترض أنك تعتقد أن هناك طريقة أفضل لخدمة المسرحية وهناك طرق مهيبة للتماشي مع مثل هذا الاختلاف ولكن لابد أن ينتهي الاختلاف بشكل تلقائي إذا كنت ما تحاول أن تخدمه فعلاً هو نفسك علي حساب المسرحية. أو إذا كنت ببساطة تبحث عن طريقة كسولة للخروج من مواجهة التحدي .

الفصل الخمسون

الأسلوب

إن منظر الألهة في برود واي وهي تخرج في رعب عند رؤية مساعد الكاهن هو مادة المسرحيات الكوميديّة. ومع ذلك فإن هنا يصف تقريباً استجابة أنزدميل العظيمة عندما لمحت البالون فوق رأسي محفور عليها ذلك السؤال بشكل دائم .

وذلك السؤال هو "لكن يا أنز ما هو الأسلوب؟".

في الوقت الذي كانت فيه السترات العسكرية في المسرح تتحدث عن الأسلوب كانوا يتكلمون عن أنزدميل. ومسرحية أو كلاهما كانت تتميز بأسلوبها وكذلك أيضاً مسرحية روديو وفيما بعد مسرحية روزل. إن أسلوب أنز كان لا يمكن محوه وكان مميزاً ومع ذلك فإن كل عرض كان له أسلوب خاص. وأسلوبها الخاص أيضاً وفي أحد الاستراحات بين الهروقات وكنا متعبين ومضطربين وليس هناك أي إمكانية في الهروب أو رد اليأس المشابه لدفع الشخص المسلوب في مواجهة مصاص الدماء كانت تقول بنبرات عالية العصيم الشكلي. وانكشف السر .

ولكن يبدو أنه ليس كل شخص لابد أن يكون قد سمع به. فالبعض لازال يتحدث عن الأسلوب بشكل غامض ومتحفظ مثل "إنه يعمل" أو "يتحرك" أو "توقيت عظيم" أو "بطيء" أو "لقد أحببته" أو "رائع" أو "كثير" أو "لم يفوتني" أو "مصيبة" وكذلك

تعبير "مثير" وهو التعبير المفضل وغير المدون عندي. وليس مفهوم مثل التوقيت لا يمكن أن يكون له هدفًا، وبالنسبة للملاحظ الذكي فإن المرء يمكن أن يقيس نوعية وكم الخطاب الموقوت وكذلك يمكن للمرء أن يشهد لمكونات الأسلوب. ولكن غالبًا فإن هؤلاء الذين يفهمون هذه التعبيرات نادرًا ما يعرفون بالتحديد ما يتحدثون عنه .

وفى الخفاء فإنني لست متأكدًا أن أنز كان لديها مفهوم عقلي وواضح عن ما كانت تُعرف به حتي اضطرت إلى احتواء العملية. وتعريفها الذي قذفت به كشيء طاعن بدا وكأنه غريبًا مثل البهجة التي كانت تحدثها في مهاجمها.

التصميم الشكلي : ياله من بسيط ومع التصميم فإننا نتفحص تفاصيل الحجم واللون والتوازن والوضع والتناسب والمكان والإيقاع ووجهة النظر والتناقض والعلاقات والشخصية والتأكيد. وهذه فقط بعض الأشياء القليلة التي تخطر على البال وحتى الآن فإننا نبدو وكأننا انشغلنا بعناصر المضمون الذي رُتب بشكل فني. إن الدوافع تعزز التصرفات والتصرفات يعبر عنها وتُنسج وتدخل في التصرفات المشهدة. والتصرفات المشهدة تتداخل مع بعضها في التصرف الكلي للمسرحية ... إلخ. ونُطلق علي تصميم المضمون المحور المركزي .

وبالنسبة للبعض فربما قد يبدو هذا شيء جديدًا خاصة إذا كانت مفاهيم المضمون المتاح غير معروفة لهم. وعادة فإن هؤلاء الملاحظين ربما قد يكونوا قادرين فقط علي التعرف على التفاصيل الشكلية حتي لو كانت صعبة التحليل. وحتى الآن هذا الجزء

من الكتاب يبدو أنه قد تعامل في الأساس مع المضمون والآن يبدو أنه يعود إلي ما هو مألوف وعادي .

ومع بلورة أثر دوميل يمكننا الرؤية بأن الأسلوب بالنسبة للشكل هو المحور المركزي بالنسبة للمضمون. وهذا غلط يسود من البداية إلي النهاية. وكل المكونات الشكلية تتسق مع وتدعم الكل وتضم المكونات الشكلية والتي هي تلخص وتعلي ويعبر عنها وتشكل وتنسب وتوضع في مجموعات وتناقض ... إلخ .

وإذا نظرنا إلي ذلك الإنتاج الخاص والذي أثار العالم المسرحي وزاد من مضايقة آن العظيمة فربما نكتشف قليل من التفاصيل الخاصة. إن مسرحية أوكلاهوما كانت مثل علامات الترقيم على برودواي في ٣١ مارس ١٩٤٣ أو أضاء السقوط الناتج كل مسرح غنائي في الكرة الأرضية. وحتى اليوم فإنه موضوع للتأمل والتحليل وبعضها من المحتمل أن يكون صحيحا وهنا نضيف بعض الأشياء إلي هذه الثروة .

كانت الحبكة الرئيسية ان يقابل ولد بنت ... إلخ. لاشيء جديد في هذا. كان مكان المشهد هو أراضي أوكلاهوما المشتراه والمحتلة حديثًا حيث كان يناور الفلاحون والكاوبوي من أجل الحصول على مميزات. ليس هناك أي تلميحات إلي نظره تافهة أو مفقودة وهكذا فإن الحبكة الفرعية الطبيعية تقترح أنه كان يمكن أن يكون هناك طُرقًا من خلالها لاهد أن يتصادق الكاوبوي مع الفلاح. وفي تقاليد معظم المسرحيات الموسيقية فإن هذا ينتج في النهاية وهم يتزوجون فيما بينهم ويتغلب الحب علي كل شيء. وحتى الآن، ما هي المشكلة؟

نعم يصبح الأمر واضح جداً أنه لم يكن هناك أي كورال افتتاحي لهذا. وفي مسرحية ماريتا الشريرة لفيكتور هيرت فإن الإفتتاحية كانت شخص في المدينة منفرد وهو يبكي. ويمكن الإشارة أيضاً إلى مسرحيات أخرى موسيقية. هل هذه ثورة؟ بطريقتها نقول نعم مع ذلك التأثير الموحّد فإن الميزة الخاصة لمسرحية أو كلاهما تكمن في وحدتها الدرامية الرائعة التي يحملها أسلوب متواصل بشكل مساوي .

ومن الناحية الدرامية فإنها مسرحية بارعة ربما ليست في براعة المسرحيات التي أنت بعدها ولكنها بارعة تماماً بمعنى إذا اقتطعت مشهد ما أو جزء فإن العرض لا يذّ أن يتناغم. وفي المسرحية المفككة إذا اقتطعت أي أجزاء فربما لا تشعر بأن شيئاً قد افتقد. وفي الحقيقة فإن المسرحيات الموسيقية كانت معروفة بقابليتها للتبادل وكان لدي المؤلف أغنية يحبها وربما كان لا يذّ أن تكون بعيدة الحشو من المسرحية الموسيقية لأن العرض كان يستمر أكثر من الوقت المقرر. لا مشكلات. وكان يجد طريقة من المحتمل في المسرحية الموسيقية التالية بالكاد في أي نص سابق خاص. إن الأغنية هي الأغنية وإذا بيعت نسخ فإن ذلك حسناً. أليس كذلك؟

ويقال إن إحدّي أفضل الأغنيات في العرض كانت تُسقط في البروفة لأن المخرج اللامع روين ماموليان لم يستطع أن يدمجها في الانسياب الدرامي ولم يُعد يذكر ذلك المخرج منذ فترة حديثه ولكنه كان محقّاً كالعادة .

وفى السنوات اللاحقة كان يتضمن عملي تقديم المسرحيات الموسيقية التى أعدت فى مطعم المسرح وكانت مسرحية أوكلاهوما واحدة. ومع محاولة كانت الأجزاء الوحيدة التى بدت يمكن توسيعها بشكل متباعد كانت خطوط تحويل قليلة بمعنى عندما تنزل الستارة على المشهد يكون هناك فى الغالب مشهداً قصيراً أمام الستارة لإبقاء الجمهور متحولاً بينما يتغير إعداد المسرح. وعادة فإن مثل هذه الأشياء يمكن رؤيتها بوضوح على أنها حشو ولكنها تعمل فى نشر أغنية غريبة ما أو عمل روتيني أو موهبة. وعلى أية حال فإنني اعتقد أن نسختي المعدة داخل المطعم قد خفضت من طول مدة العرض بحوالي عشر دقائق. وبالنسبة للشكل فقد كانت فى البداية مسرحية غنائية بمعنى شكل يأخذ العلو الشعري أو الموسيقى. وكان الناس يتحدثون إلى بعضهم البعض عن طريق الأغنية والمحاكاة أو الرقص .

وبعد ذلك كانت أيضاً واقعية حيث لم تكن الشخصيات أو العلاقات متباعدين عن الحياة .

وأيضاً كانت تحتوي على أجزاء من الفنتازيا كنوع من الأحلام .

وبعد ذلك كانت تمزج تقاليد الحائط الرابع مع التقديم الأمامي الكامل أو لاند ان نقول بإنها قد أبقت على ذلك المزيج .

وقد فعلت هذا المسرحيات الموسيقية. ولكن مع الإدماج البارز للمفهوم فإن هذه التقاليد يصعب تبريرها. تأمل عندما تصبح الشخصيات متورطة بشكل خاص ويعيق

مع بعضها الآخر كما لو لم يكن هناك أي مسترق للسمع فكيف يمكن للمرء أن يهرر
مخاطبة الجمهور مباشرة؟ وكيف يمكن لك بسلاسة أن تهذب الجمهور إلى الفصل؟

تأمل نخدي بسيط يتصل بالأسلوب انصهار السلوك الواقعي مع الأداء الغنائي.
وقد أدي الكابوي جزءاً واحداً على الرقص حيث يصلون كجماعة. فكيف يدخلون؟ ربما
يقومون بزيارة خاطفة ويقومون بالبحث عن البنات وربما كانوا يتدفقون أو يزحفون على
ركبائهم مثل ما يكل كيد بطريقة بارعة وقد جعل الرجال يفعلون ذلك في مسرحية
الفتيان والدمي فيما بعد بستوات. أي من هذه أو أي شيء آخر يمكن أن يعطينا فكرة
عن رعاة البقر؟

لقد لخصت آنز التصميم الشكلي من كيفية كان هؤلاء الرجال يعملون ويسافرون.
وحنًا في الغالب حيث كانت عواطفهم وكانوا يحضرون الحصان الخفي. وكان ذلك
الحصان أكثر من كونه حيوان قوي ما. لقد كان يُحدد كيف كان يلبس الرجال ويسافرون
ويجلسون ويسبرون ويقفون وكان يرطهم مجتمع ويحدد قوانينهم وكانت عقوبة الإعدام
على سرقة الحصان. ولكن جريمة القتل في الغالب يمكن الدفاع عنها. وفي مشهد المزاد
فإن التضحية النهائية التي يقوم بها كبرلي حتي يصل إلي سلة لوري هي الأمر
لحصانه.

ولذا عندما يصل رعاة البقر فإنهم يؤدون أجراساً في انسجام يعني يقفزون وتترجع
أرجلهم في جانب مع ركبائهم المتينة وتتحرك كهوب أحذيتهم في الهواء وبعد ذلك

يهبطون ويكررون الحركة على الجانب الآخر وفي فنتازيا الأحلام فإن هذه الحركة تصبح شكلية أكثر وغريبة أحياناً وبالطبع فعندما كان يقف رعاة البقر في حلقة في الأجزاء التي ليست غنائية فإنهم كانوا يحتفظون بالوقفة التي كانت فيها أرجلهم مثنية مع الإبهام في الحزام والذراع والذراعين مستديرين وتكرار فترات ما تحت الحزام .

وقد ظل الإنتاج كله هكذا ومتشابه وتلعب فيه الدوافع وتُنسججه وتُعَلّي من شأنه. وفي تتابع الأحلام عندما يواجه كيبرلي جود يصبح كيبرلي الآن غير مؤثر ضد جود الزاحفة والتي مكانها المألوف هو الأرض. وحتى إطلاق النيران لا يستطيع أن يعوض عن سقرط كيبرلي من علي حصانه. لقد عالجت أنز مكونات أسلوبها بإجادة المؤلف الموسيقي العظيم والذي يحول الأشكال الموسيقية إلى سيمفونية .

وكيف يمكن لنا أن نضع عنواناً للأسلوب؟ ماذا يجب أن نُطلق عليه عندما تكون هناك عناصر للواقعية والفتنازيا والغنائية ومعالجة الحائط الرابع ... إلخ؟ إن الأسلوب الناتج بسبب دمج لا يمكن أن ينفصل عن العرض نفسه والإنسان يضطر أن يطلق عليه أسلوب مسرحية أوكلاهوما مثل مفهوم التوجيه عند كازان في صوت الهائع والذي يعطينا أسلوب موت الهائع .

في هذه الأمثلة نتعرف على هذا الاندماج لدرجة أن الإنتاج لم يعد ذلك الموضوع في بيت الحمام المتصيب. الأساليب في المسرحيات الموسيقية والمسرحيات الهزلية وأساليب السخرية وحتى أساليب شكسبير. أليست هذه ظروف خطابات واسعة جداً . نحاول أن نحشر بداخلها إنتاج كبير يستحق مظهراً كاملاً في حد ذاته؟

حقاً إننا نجابه المشكلات من وراء شاشات الدخان بما يسمى المسرح التجريبي نستطيع أن نضع مع بعض مقتطفات من المكونات يمكن تفسيرها لأنفسنا. ولكن ربما في الغالب تسبب تداخلاً في أعلي البراءة. ويُذكر المرء بالطفل الصغير مع مجموعته الأولى في الكيمياء حيث يخلط بحماس ما بين المواد الكيميائية الفاضحة في أنبوبة الاختبار ويتوصل إلي محلول ملون بطريقة المصادفة. ولماذا يبقى سرّاً ولكنه انتهى إلي شيء ما مختلف. إن كلمة "مبتكر" أو "جديد" هي الكلمة التي تستخدمها الهيئات التمويلية عندما تبحث عن معايير. إن العجلة التي يُعاد اكتشافها غالباً تكون مربعة. ومرة أخرى وكما قال "لن جي لرنر" أن تكون مختلفاً ليس هو نفس الشيء كأن تكون جيداً. أن تكون جيداً يمكن أن يكون شيئاً مختلفاً بما يكفي".

إن الأسلوب المدمج بعناية هو بالتأكيد أحد الدلالات التي تعوض عن الإنتاج الجيد. والتصميم الشكلي الجيد الذي يتولد عادة من بعض عناصر المضمون ويغرس في الذهن من خلال العقل المبدع يمكن بهذا الشكل أن يقوي ويعزز الإنتاج الذي سيُري كوحدة متكاملة وهذا بالطبع من قبل الأشخاص الذين لديهم حكمة .

وعند هذه النقطة فلا بد أن أجادل بعض المهتمين بالتمثيل والمحترمين الذين يصرون علي أن الأسلوب يمكن أن ينشأ فقط من المضمون. وبينما قد تكون هذه هي الطريقة المرغوبة عند البعض منا فإنه من الممكن قاماً وبشكل عملي ومدمج أن نبدأ بأسلوب مفروض ثم نجد المضمون التالي الذي يناسبه. تأمل الباليه الذي يمثل قصه موضوع

لنوع من الموسيقى التجريدية بالضبط كما يكون من المفضل تفصيل القماش على الفرد فإننا نعرف أيضاً تصميمها وتفصيلها وبعد ذلك نعرض على شخص ما تناسبه هذه القطعة بدون تغيرات كاملة في هذه القطعة من الملابس .

وكثير من الإنتاج الجيد قد تم النظر إليه وأخرج بداية بتصميم تشكيلي. وكثير من المسرحيات الفئانية الرائعة قد كُتبت لكي تتناسب مع الموسيقى التي تم وضعها من قبل .

وعن الإستراليين فإن معظم العروض المستوردة الجيدة تُشتري كتصميمات شكلية وعلى الإنتاج أن يكسوها بالمضمون. وعندما تتقدم الفرق المسرحية للحصول على حق عروض معينة فربما لا يكتسبون هذا الحق في النص بدون أيضاً الاضطرار إلى تكريس أنفسهم للإنتاج كله وملابس التمثيل وتصميم المسرح والوقوف على خشبة المسرح. وأحياناً حتي تصميم اللوحات لأن المسرحية المكتوبة نفسها لم تكن هي بالضرورة الشيء الذي ينجح . ولاشك في أن هذه الممارسة قد يُنظر إليها علي أنها شيء غير عادل.

أليس من الممكن رؤية تقديم أسلوبى للنص بأنه قد لا يكون محسناً في برودواي أو المفهوم الأصلي في "وست إن" ؟ يمكن ذلك حقاً ولكن كثير من المؤلفين قد لا يرغبوا في المخاطرة . إن المفهوم الأصلي قد زُود بميزانية ضخمة ومحاولة خطأ وأفضل المواهب المتاحة في البرك الكبيرة وحتى في ذلك فقد يقترحون من الفشل. هل يمكننا الاعتماد

على المبالغ المستمرة التي تدفع للمؤلف إذا كان العرض قد نال انتقاداً من التقديرات الأقل ميزة؟ يمكنهم الاستشهاد بأمثلة متعددة لتدعيم ذلك الرأي .
ومع ذلك فإن هناك أمثلة فيها لمسة شجاعة من الأصالة قد حسنت بالفعل الشيء المستورد . هل يمكن الخروج من المأزق؟ هذا لغز .

الفصل الواحد والخمسون

فن الإخراج وسوء الإخراج

الفرس والإشارة

لقد كتب جورج كوهن وأخرج مسرحية مع الفصلين الجيدين الثاني والثالث ولكن الفصل الأول وبسبب الشرح المعقد كان مملاً. ولذا في الليلة الافتتاحية ارتفعت الستارة على خشبة مسرح خالية ودخل رجل ونظر حوله وذهب إلى المكتب وفتح درجاً وأخرج مسدساً وتأكد أنه محشر ثم سمع شخص يأتي فأعاد المسدس وأغلق الدرج وببراعة تحدث إلي السيدة التي دخلت .

وكل الفصل الأول وخلفية الحبكة الرئيسية تم وصفه. وفي الاستراحة اعتقد الجمهور "أنها سوف تقتل عمها" . "لا إنه الجد الأبوي الذي سوف يُطلق النيران علي الابن غير الشرعي للخادمة والذي هو حفيده" "لا عند الجرس عاد الجمهور مسرعاً إلى المقاعد وظلوا إلي الستارة الأخيرة" ولم يظهر المسدس مرة أخرى أبداً ولم يطلق أي شخص النيران علي أي أحد .

وقد أصبح المسدس في الدرج كمشالاً شهيراً كوسيلة "توجيه الاهتمام للتخمين والتعذيب وإثارة شهية الفرد بمعنى آخر للمصعود بانتباه الجمهور من صورة إلى صورة تالية ممكنة. وهذه وسيلة رئيسية في فن الوقت .

وهو أيضًا مثال رائع لعملية الفرس. فقط في هذا المثال لم يكن هناك أي قول مبتذل أو مكافأة ولو كنت واقفًا أمام صورة في معرض للفن فربما أردت أن تتمتع فيها في وقت الفراغ. ولكن لو كنت في جولة يقوم بها مرشد فإن المرشد مضطر إلى أن يجذبك بعيدًا إلى الصورة التالية حتي يستطيع أن يعود ويخرج بالمجموعة التالية ولذا فقد يقول "ومع ذلك فإن عبقرية الفعالية أتت إلي السطح في هذا العمل التالي". أو شيء كهذا وسوف تجد نفسك تُفري بالتحرك. فقد وجهنا المرشد نحو الصورة التالية ويقوم بفعل هذا العمل المثلثون المسرحيون طوال الوقت أو سوف يعود الجمهور إلي الورا.

إن ذلك المسدس في الدرج كان في نفس الوقت مثالاً عظيماً على سوء الإخراج. فإن إرسالنا إلي رحلة عبر طريق الحديقة حتي نكون بعيدين عن الطريق بينما يتم السطو علي المنزل شيء من تحويل الانتباه. مطاردة أوزة برية. نوع من التغطية .

إن الجزء الجيد من سوء الإخراج لابد أن يكون أيضًا جزءاً جيداً من فن الإخراج. ومهما يكون هناك في أعلى طريق الحديقة فلا بد أن يعد بالإثارة. أن تسمية الوظيفة بأنها فـ"ن الإخراج" أو "سوء الإخراج" يعتمد في الحقيقة على سببك الرئيسي: هل تريد أن تجذب الانتباه إلي شيء ما أو بعيداً عن شيء ما ؟

والطريقة التي اتبعها المغني جيمر الصوت تشاليان تعطي مثلاً آخر علي استخدام هاتين الوسيلتين التوأمتين. وما فعله ذلك المغني أنه كان يتخيل أن هناك فاراً يمشي

بمحاذاة قدميه. وهكذا يصرف الانتباه عن نغمه. وهذا التطبيق الخاص للمثالين يسمي "امساك الطائر" من المحتمل تسميته هكذا لأنه سُمي في المرة الأولى عندما كان هناك ممثلاً أثناء مشهد ضخم لشخص ما آخر وكان هذا الممثل يحاول باستمرار أن يضرب طائر خيالي .

وتتضمن العملية عادة الغرس والمؤشرات. والغرس هو المفهوم الذي ترغب أن يلاحظه الجمهور بشكل رفيع، أما المؤشر فهو الاهتمام إلى الغرس أو أي مكون مسرحي آخر أو توجيهه. وأكثر المؤشرات وضوحاً هو مجرد الإشارة بإصبعك علي شرط أن تكون أصابعك مستقيمة بالطبع .

ومؤشر آخر هو توجيهك للنظر. ومرة أخرى نشير إلى النكتة العملية للوقوف في زاوية والنظر إلى مبني أو إلى السماء. ومن المفروض أن يُمسك بشخص ما وبالطبع وكما هو الحال في كل الإشارات فإنه كلما كان هناك مؤشرات أكثر كلما وُجه الانتباه بشكل أكبر .

ومن ناحية أخرى فإن الغرس القياسي هو تصرف حركي أو دافع أو مفهوم أو شكل أو حدث. تذكر أن كلمة حركي هي تسمية أخرى لجذب الاهتمام وفي هذا المجال فإن الدُعامة الحركية أو الحدث هو أيضاً عملية غرس أو إيهاء. وهو يتضمن وعداً كامناً. فـشخص ما يُخرج مسدساً ونحن نعرف أن المسدسات لا تتفتح أو تزدهر بشكل طبيعي مثل مشط الجيب أو أحمر الشفاه. وقبل أن يُخرج المسدس عادة فإن هناك سبباً للحياة

أو الموت. ولذا فعندما يُري المسدس فيمكن التسامح معنا إذا تسامنا حياة من أو موته. وعلى أي حال فإننا نترك لكي نتأمل .

وعندما يجعل الساحر البيضة تختفي وبعد ذلك ويبدد واحدة يجعل يده تتحرك بشكل غامض مبيناً في الأول جانب من يده وبعد ذلك الجانب الآخر فبوسعنا الاعتقاد أن البيضة ستظهر مرة أخرى في تلك اليد الفارغة خاصة إذا ظل ينظر إلى تلك اليد النشطة أيضاً. وهو هنا يفرس فكرة ويشير بيده والآن وبينما نحن ننظر بارتياح لنعرف كيفية استعادة البيضة فإن يده الأخرى تخرج بطائر من تحت قبعته. وهنا يستخدم فن الإخراج كسوء للإخراج. وهو يبقى على اهتمامك بعيداً عن المكان الذي فيه يوجد الطائر بعيداً عن اليد الحرة للساحر وبالإضافة إلى ذلك فإن فكرة إعادة ظهور البيضة قد عُرفت في عقولنا. وعندما يظهر الطائر فإننا نُدرك أن الحيلة قد تمت علينا .

إن الحوار هو في الغالب مؤشر شيء بسيط مثل "هنا هو يوجد الآن" مثل هذه العبارة يمكن أن تجعل الناس يتوقعون ويلتفتون إلى توجيهه إلى الدخول. ولكن من المحتمل أن أكثر المؤشرات فعالية واستمرارية هو أيضاً أكثرها رفعة تصرف مؤدي بشكل دقيق علي شخص آخر أو على أي شيء آخر غير نفس الفرد. تأمل سطر مثل "أوه يا إلهي هل فعلت ذلك؟". مثل هذه العبارة من فم المغني أو اللافظ وهو شخص ما يُحب صوته مثل هذه العبارة يمكن أن تكون نوعاً من القراءة وربما قد نضطر إلى إما أن نظل ننظر إليه كما لو أننا نقول "حسناً اقرأ" أو نستدير إلى شخص آخر لكي يُعلق على تقيله الرقيق ويصبح الأمر هنا خطابة أو كلام .

وعند خروج الكلام من فم ممثل قوي يؤدي تصرفاً فإننا نُغري بالاستدارة إلى الشخص الذي يوجه إليه لنري ما هي الإجابة. إن الطريقة التي يؤدي بها التصرف تصبح نوعاً من المؤشرات. إن مشاهدة الجمهور وهو يشاهد اثنين من ممثلي التصرف الأقوياء يشبه مشاهدة الجمهور في مباراة تنس جيدة .

ومن المحتمل أنه لم يفوتك أن التصرف المكرس تماماً يخدم أيضاً عملية الغرس. ألم نلاحظ السرعة والتوقع التي بها نستدير إلى اللاعب وهو يتلقى الكرة؟ ماذا نتوقع من لاعب التنس هذا أن يفعل؟ لا يضرب الكرة؟ أو يحرز هدفاً؟ وبعد ذلك فإنه مهما يحدث سوف يفي بفكرة مغروسة أو يحبطها. وهكذا يحدث أيضاً مع الممثلين. إن هناك وسائل عديدة في المسرح تستخدم كمؤشرات كثير منها فني مثل الأضواء وملابس التمثيل والصعود إلي خشبة المسرح والصوت. والمكون الأساسي والمتغير فعلاً يبدو أنه يقع في مجال الأساليب الجديدة لخلق الحركات وبالتالي فهذه يمكن أن تصبح مؤشرات. وتبدو التصرفات والدوافع بأن تبقى مستمرة خلال التاريخ. وفقط التكنولوجيا الجديدة والتي معها تنفذ نفس التصرفات القديمة هي التي تبدو وكأنها تتغير. وعندما تكون الحركات التأملية للمشاهد والناس وأضواء الليزر والصوت المتعدد والدخان قد أدت دورها فإن شيئاً ما آخر سوف يأتي للتمثيل معه .

وأحد الأمثلة علي المؤشرات الضوئية قد يتم ذكره هنا . وفي مسرحية **شارع الملائكة** والتي فيما بعد عُرضت في السينما بعنوان **مصباح الغاز** فإن هناك مشهداً حيث كان

المخبر السري يساعد الزوجة وفجأة فإنهما يسمعان الزوج وهو يعود وكان لابد ألا يكون المخبر هناك ولذا وبسرعة فإنه يجمع أغراضه الشخصية وعليه وشك أن يهرب ومع ذلك فقد نسي قبعته والتي هي علي المنضدة. ويبدو أنه استطاع أن يخرج تمامًا عندما كان الزوج على وشك الظهور. ولكن آب فيندر معلمي في الإضاءة القديم والذي قد أضاء هذا العرض قد اخترع أفضل الإضاءات الساقطة فقط لكي يركز على القبة المتسيسة. واعتقد انه لم يمر عرض بدون أن يصيح الجمهور "قبعتك. لقد نسيت قبعتك" والتي تم استعادتها في الوقت .

إن بعض الاهتمام لابد أن يُعطي للمؤشرات الرفيعة والتي تنوي أن تؤكد الإشارة. ولكن ليست بالضرورة توجه أو تسيء التوجيه. وهذه المؤشرات لا تضطر إلي الوعد بأي شيء. ولكنها تؤكد على الكلمات والأفكار والأشياء .

وفي الحقيقة فإن استخدامها يسمى "إعطاء مزيداً من التأكيد" وتُدفع ملاحظة أو اسم أو فكرة إلى انتباه الجمهور أو أي متلقي آخر للتصرف. حقاً فإن أكثر الوسائل وضوحاً هي الوغزة أو قول كلمة واحدة بصوت أعلى أو بطريقة لها مغزي أكبر من الكلمات الأخرى أو بغمزة من العين أو نظرة أطول من اللازم. ومع ذلك وفي الأيدي الحبيبة يمكن أن يكون الأمر رقيقاً مثل الشعر المقروس جداً في العقل .

وفي أيدي معظمنا يمكن أن يبدو الأمر قوس أو وكزة أو غمزة أو أيدي مشققة أو مجرد مناصرة بلا طعم. فإذا كان الممثل المسرحي باستمرار يتساءل "هل حصلت عليه؟

إنك تدري ما أعني؟" فإن الأمر يستغرق ممارسة كبيرة للاعتماد علي كلمة أو عبارة بشكل رفيع لدرجة أنه يبدو مثل النشرة المجانية. وهذا هو الفرق بين المبالغة وباستخدام الريش أو باستخدام الهراوات .

وهناك حقيقة هي أن كل مسرحية لها مشهدها الرئيسي وكل مشهد له خطابه الرئيسي وكل خطاب له جملته الرئيسية وكل جملة لها كلمتها الرئيسية والمقدرة على إخراج كل هذا أو التأكيد عليه بدون كشف هو عمل من أعمال البراعة الفنية .

الفرق بين الشكوي الرفيعة والسخرية من الدرجة الثانية .

الفرق بين التهكم الحقيقي والسخرية البذيئة .

الفرق بين ما هو مهذب وما هو فقط .

وعندما تكون قد عرفت كيفية إعطاء مزيداً من القوة للإعلان فإن هناك مشكلة بسيطة تتمثل في تعاملك مع المؤشرات من أي حجم بما فيها تلك المتعلقة بالتوجيه وسوء التوجيه. وعندما تستطيع أن ترد علي من يقول "العمر قبل الجمال" مع عبارة سابقة "للؤلؤ قبل الشخص السيء" بدون سخرية ومواصلة الحديث عن شيء غير مرغوب والطرق عليه بالمنزل أو الانحناء لأي مُشاهد فربما تستطيع الحصول على طريقة عمله ويدون تلك المهارة فإن أعمال "دورتي باركر" أو "أوسكروايلر ونول كوارد أو حتي موليير ربما تتكرر بشكل ممل أكثر من اللازم .

إن الإعلان الجيد صعب توقيته وإذا حدثت الضحكة قريباً تكون غير مناسبة. وقد لا يعرف الجمهور تماماً تلميحات ما قيل حتى فيما بعد بفترة قصيرة. ولذا فعندما يضحك الجمهور ربما يُقاطع خطاباً، ومن ناحية أخرى إذا أضفت أخف ما يمكن من مؤشرات إلي الإعلان فإنك تميل إلى الحصول على ضحك الجمهور في الوقت المناسب وأكثر من ذلك في التوقيت فيما بعد. والوسائل الأخرى لإضفاء المزيد من القوة قد تتضمن فترة صمت قصيره قبل أو بعد ونظرة سريعة خارج الموضوع العادي وقراءة أبطء للكلمات ومقاطعة للسلوك ونقله على السطر بالمصادفة تخرج دُعاة، هز الكتفين، ابتسامة، تنوع خفيف في النغمة أو تلون عاطفي من نوع خاص ولكن بشكل رفيع وكل هذه إذا لم يتم التعامل معها بشكل مرهق يمكن رؤيتها دائماً كتعليق على سلوك الفرد الخاص. وهذا دائماً مليء بالخيل إلا إذا افترضنا أن الشخصية أو المشهد لا بد أن يتم رؤيتهما بتلك الطريقة. وعامة فعليك أن تُعلق علي ما يفعله الآخرون إذا كان لا بد من ذلك ولكن انتبه عند تعليقك علي ما تفعله مثل الضحك على نكاتك الخاصة أو الضرب بلفظ على ظهرك أو الإيماءة بالموافقة بعد عملك لشيء ما أو الوقوف بثبات على قدميك أو لوي وعض أصابعك إحباطاً إذا كنت تعتقد أنك أخطأت القول أو أدبت شيئاً ما بطريقة خاطئة هذا بالنسبة للهواة والمحترفين غير الجيدين لماذا ؟ لأنه إن لم يكن شيئاً ما آخر فإنك تجذب الاهتمام إلي عجلتك الباردة وهي تستدير وما هو أكثر إنك تحرم الجمهور من مغامرة الاستجابة لك كوظيفة لاكتشاف التطور الطبيعي للمشهد إنك تقدم لهم

استجابة جاهزة وتخبرهم كيف يكون رد فعلهم وسلوكهم والذي بالنسبة للشخص الحكيم هو شيء من التفضل عليه وكرمه وبشكل عام غريب في المظهر .

وباختصار فإن المؤشرات لتوجيه الاهتمام إلى العناصر المتصلة التي تساعد في التوضيح وكشف المسرحية هي وثيقة الصلة بالنسبة لفن التوقيت. وليس معني ذلك أنها لا توجد في الفنون الأخرى ولكنها توزع بطريقة مختلفة، وعلى سبيل المثال في اللوحة المرسومة وفي أول نظرة فإن العين قد تنجذب إلى شيء ساطع أو لامع يتصل باللون ويُعبر عن صورة ذهنية أو رمز. وبعد ذلك ونحن ننظر إلى الصورة فإن خط ما يقود أعيننا إلى نقطة أخرى كتلة لا تنتزع اهتمامنا تمامًا ولكن تظل إلى حد ما جذيرة بالنظر إليها. وعندما ندير اهتمامنا إليها فإن عنصرًا ما يوجهنا إلى مكان قريب حيث شيء ما آخر لاقى للنظر وبعد ذلك شيء آخر وهكذا حتي يتركز اهتمامنا على بعض التفاصيل والتي ربما تلخص جوهر اللوحة أو الصورة .

وفي أثناء عملية الوصول إلى تلك النقطة الرفيعة فإن العين تكون قد تحركت عبر نمط إيقاعي وهذا النمط بنفسه يُغرس بعض الارتباطات العاطفية. وفي مسرحية جورنيكا. فإن العين تتحرك على شكل زقزاق وتحمل كل نقطة جاذبة كمؤشر لإمداد الصورة بالإيقاع والحركة كما هو الحال في المسرح. ولكن في الصورة فإن كل النقاط هناك طوال الوقت تنتظر المشاهد ليكتشفها علي مهلة. ومع فن الوقت فإن الفنان يعطي النقاط لكي تلتقط في تصميم الفنان عن متي الآن وحينئذ ينتظرها الآن حينئذ الآن بسرعة والآن ويقبض عليها ينتظر وينتظر الآن .

والآن فإن التعبير "الغرس" هو غالبًا ما يشير إليه المؤشر. وقد نغرس فكرة للاستهلاك الحاضر أو لإعداد المسرح لخدع ما أو لفهم متأخر حيث يقول الجمهور فيما بعد في المسرحية "بالطبع هذا هو السبب في أنها لم تريد أن تلعب التنس في المشهد الأول لقد أجهضت" أو ربما نغرس بشكل رفيع لدرجة أن الفكرة تُسجل فقط في اللاوعي مثل الإعلانات التي حول الملعب .

وسوف نوضح أكثر هذا الجزء في الفصول التالية. أما الآن دعنا نقول ان المرء لابد أن يأخذ في الحسبان أربعة اعتبارات على الأقل .

إلى أي مدي يكون المفهوم الذي يغرس حركيًا؟

مدي السرعة والأهمية التي تريد أن تغرس بها في عقل الجمهور؟

ما هي العناصر المشتتة التي في المشهد؟

ما هو الجهد في غرس أو إطفاء المزيد من القوي والذي لابد أن يأخذ ترتيبًا؟

ومن نفسه فإن المندبل يعتبر وسيلة أقل في جذب الاهتمام من المسدس والتصرف التكميلي المؤدي على شيء حركي سوف يوحي بالأهمية الأقل من التصرف الرئيسي كما يفعل الدافع الرئيسي الأقل .

إن المسدس الذي أخرج في ترسانة ممتلئة بالمسدسات لا يستحق الملاحظة بشكل عام. ولكن المسدس الذي أخرج في كنيسة أو مكتبة يستحق الاهتمام. وإنه حتي لو

أردت أن تجذب الاهتمام إلي مسدس مسحوب في ترسانة فريما تستطيع أن تفعل ذلك بسرعة أكبر أو ببطء أو بصرخه. إن الإخراج البارع جداً يميل إلي إعطاء اهتمام خاص لنمط الغرس والمؤشرات خاصة إذا كانت كل الأنواع متضمنة في العمل. وبشكل مثالي فإنه لا بد ألا يكون أي شيء يبدو وكأنه مسحوباً و بالمصادفة أو مجرد ملائم. وكل تطور ملحوظ في العمل لا بد أن يسبقه غرس مبكر لهنور ذلك التطور .

تخيّل غموض جريمة قتل حُبكت بشكل دقيق حيث يكون القاتل في النهاية معروفاً وعلى وشك الهروب عندما وبالمصادفة يحدث أن يمر شرطي بجانبه وليبيع تذاكر لصالح الشرطة. وإذا لم يكن أي من الشرطي أو المباراة قد تم غرسها بطريقة ما في وقت سابق فريما نقول يا لها من طريقة "مستنبطة" في إلقاء القبض .

وهناك جدل يقول بأن الفكرة كلها فكرة الإشارة المتعمدة أو الغرس ليست ضرورية. وإذا كان واضحاً في ذهنك ما تحاول أن توصله حينئذ فإن شكل الأشياء سوف يعتني بنفسه وهذا سينظر إليه كجدل مشابه لكاتب الأغنية الذي يقول إذا وجدت الأغاني الصحيحة فإن الموسيقى سوف تؤلف نفسها ومع ذلك وغالباً فإن هذا يثبت مصححاً. ويبدو أن التلميح البسيط جداً لفكرة ما يمكن أن ينال رد فعل ملحوظ من جمهور بدون أن يكون الممثل قد أثار الموضوع من قبل .

وفي مثل هذه الأمثلة فإن هناك بالفعل غرس ولكن ليس من قبل الممثلين فإن

الجمهور ربما قد يصل وفكرة الغرس قد تمت من خلال ظروف الحياة اليومية. وكل ما يتطلب حينئذ هو الجزء المكمل مثل من يرسم خطأ واحداً. وإذا اعتقدنا أن السياسي هو السبب في الاقتصاد المتدهور فإن مجرد ذكر ذلك الشخص قد يُعطي كل التأثير المرغوب .

ولذا فإن الكثير من التهكم يعتمد على الحالة السائدة للجمهور. وعندما يُضاهي المرء بقية السطور في قول الممثل مع الحالة العقلية السابق غرسها فإن المسرحية يمكن أن تبدو صحيحة بالنسبة للجمهور. وإحدى التعريفات بالنسبة للمسرحية الكلاسيكية هي أنها تجلب إلى السطح مواقف في داخلنا قد غرسها الحياة نفسها بشكل كامل بكل منا. فمن منا ليس بداخله قلق فيما يتعلق بالموت وفيما يتعلق بمن يحل محله تشويه وعقم ورفض إلخ؟ ولذا وبالرغم من أن الممثلين لم يقوموا بعملية الغرس فإنهم لابد أن يدركوا تحميل الجماهير وإلا فإن الغرس نفسه قد ينال الإستجابة. الملحوظة لبقية السطور عند الممثلين. ياله من جمهور إنه يضحك علي السطور المباشرة وربما كان من الأفضل أن الغرس في النص قد يتم التمتعه به وربما تكون البقية ليست ضرورية وربما نستطيع الحصول علي ضحكة أخرى من بقية السطور. لابد أن نتكيف مع الجمهور .

وأخيراً لابد أن نأخذ في الاعتبار ذلك الجزء المتعلق بفن الإخراج وسوء الإخراج والذي حل بشكل غريب من خلال تقديم الشرطي الذي كان ير بالصادفة. وهذا هو

المقصود بالبقية. وفي الدراما والتي يُشار إليها غالبًا بحل العقدة في المسرحية. وهذا هو ما يحدث في نهاية الأمر بعدما الغرس الذي تم إضفاء مزيد من القوة عليه والأساس يكون قد مر بالاتحرفات والالتواءات الأخيرة، غالبًا في مدي توقع ما .

وفي بعض الدراما ومعظم الكوميديا فإن البقية تحدث كتطور غير متوقع. وفي هذه الحالة ربما نشير إليه بالتحويل أو الخدعة أو أحيانًا ذروه بالرغم من أن هذه كثيرًا ما نتحدث عنها فقط في الكوميديا. ويمكن إلقاء البقية بعيدًا ولكن بوضوح أو قد يتطلب الأمر درجة من الانتقاء. ولذا فإن الكثير يعتمد علي عدد مرات الغرس والمؤثرات وكيف هي ثقيلة وحديثة .

إن كاتب الشاشة كيسي روينسون والمستول عن بعض الإسهامات الجديدة في سنوات هوليرود الذهبية كان يعتقد أن كل فيلم لابد أن يكون له فكرة رئيسية أو دافع أو ما نشير إليه بالمحور المركزي. ولكي نتأكد من أن الجمهور كان لديه التلميحات الكافية للمساعدة في زيادة المحور المركزي فكان دائمًا ما ينصب ثلاثة أعلام. وكان الأول غرسًا مبكرًا للفيلم مع شخصية تتمايل في الكلمات تقريبًا كنوع من الإعلان وبعد ذلك وفي منتصف الفيلم فإن هذا الدافع قد يُعزز ربما كجزء من نكته عابرة وأخيرًا وفي النهاية ربما نحصل عليه كملخص قيل بشكل جاد أو نوع من التأمل. إنه البقية .

انظر إذا كنت لا تستطيع أن تري هذه الأشياء في العرض التلفزيوني التالي لمسرحيات الانحصار المظلم ولهدف الملك وجليد كليمانتهارو أو حتي كازا بلاككا .

الفصل الثاني والخمسون

الكوميديا والدراما والتوقييت

دعنا نسمي هذا قصة اثنين في مدينة .

هناك ممثل مسرحي معين لم يستطع أبدًا ان يظهر في برودواي بالرغم من أنه قدم تجربة أداء جيدة وكان غالبًا يأخذ الوظيفة. ولكن أثناء البروفات فإن الغأس كان دائمًا يسقط وإذا لم يكن كذلك فإن مشهده كان يُقص. وقد يكون ذلك لأنه كان جيدًا أكثر من اللازم في مشهده مع النجم أو أنه قد رفض دعوة شخصية من المخرج أو أن العرض قد أغلق في البروفة. كان هناك دائمًا شيئًا ما وكان ينظر إلي الممثل علي أنه منحوس.

ولذا عندما كان يمثل مرة أخرى فقد قرر أن يحطم ذلك النحس وفي كل دقيقة قتلًا بالرعب في الفترة التعليقية والتي استمرت خمسة أيام كان يتحاشي كل سقوط. وفي نهاية تلك الفترة كان لازال في العرض .

ووصل البيت ليجد كل أصدقائه متشوقين في الاحتفال بتحطيم النحس. "ولكن" ذكرهم بقوله "ما زال هناك احتمال أن أفصل من الوظيفة حتي منتصف الليل" ولذا جلس كل واحد ينظر إلى الساعة باكتئاب وعندما حان الوقت الحادية عشرة وخمسة وخمسون دقيقة مساءً كان هناك طرْقًا علي الباب وصوتًا ينادي "تلفراف" .

وقد حشه أصدقائه ألا يذهب إلي الباب حتي ينتهي الوقت المحدد فقال لهم "لا إن

ما سوف يكون سوف يكون" ولذا أذهب إلى الباب بينما أخذ اصداقاه معاطفهم في حزن .

وفجأة كانت هناك صرخة من عند الباب تبعثها ضحكة هysterية وقول "هيه أبها القتلة لقد توقت امي" .

وهناك مثال آخر عن فتى صغير في مدينة صغيرة في هيلثيل في أوهايو وكان الطفل الوحيد الذي يعيش مع أمه وقد هجرهم أبوه عندما كان في الثالثة من عمره .

وقد قامت أمه بالصرف عليه وكانت تعمل كخادمة أثناء النهار فقط في إحدى صالات المدينة وبعض الأوقات في مغسلة ما . وكانت تُصر علي أن الطفل لديه موهبة كبيرة في العمل بالمسرح ولذا عندما بلغ الثامنة عشر أخذته إلى نيويورك وأصرت علي الصرف عليه من مكسبها الخاص .

وكان الولد متردد فيما يتعلق بكل هذا ولكن قبل الأمر علي شرط أنه إذا كان في يوم ما وأصبح لامعاً فسوف يعرضها عن تضحياتها .

وفي نيويورك درس الولد وكان يغسل الأطباق حتي يكمل نفقات معيشته وكذلك عمل في البريد وأحياناً يأخذ دوره في عمل غريب بعيد عن برودواي .

وبعد ذلك حدث ما حدث فعندما بلغ الحادية والعشرين قد شُوهد وهو يمثل في عمل بعيد عن برودواي فُعرض عليه أن يأخذ دوراً كبيراً في دراما برودواي. ولم يكن في

وسعه أن يعاود أمه علي الهاتف ولكن استطاع ان يعاود الجار وبعد ذلك قد عرف أن أمه لم تكن في صحة جيدة وقد فقدت وظيفتها في تنظيف الأرضيات منذ مدة طويلة وكانت تكسب قوتها وقوته من عمل أكثر انحطاطًا. ولكن نُبه عليه ألا يقول هذا وأن يحتفظ بهذا السر .

وأخيراً عندما تحدث إلي أمه تحدثنا فقط عن انطلاقه الكبير. وبالصدفة اعترفت أن صروتها المتعب كان بسبب البرد الذي أصيبت به وسوف تتحسن بعد فترة قصيرة. وبعد ذلك قام الولد بعمل نبيل وعرض عليها أن يأتي إلي البيت .

وقد أصرت الأم أنه لو فعل ذلك فسوف يهدد كل اليهود الماضية ولا بد ألا يفعل الولد وقد استسلم الولد .

وقد تحدثنا فقط مرة واحدة أثناء البروفات وقد هنا أن البرد الذي أصيبت به قد زاد عما كانت تتوقع ولكنها كانت تقاوم مع ابنها .

وقد بدت الليلة الافتتاحية كنصر عظيم ومع ذلك لم يكن في استطاعة أي فرد التأكيد حتي خرجت التعليقات. وقد ظل الولد ساهراً طوال الليل ليقرأ ما كُتِبَ وقد أذيع عن عمله بشكل كافٍ ولذا في الصباح الباكر اتصل هاتفياً بأمه وبعد عدة دقائق من استمرار جرس الهاتف ردت عليه صوت نسائي ولكن لم يكن صوت أمه .

والآن لدينا قصتين بخصوص ناس مختلفين ويمكن أن يكونوا هم نفس الناس ولكن

كل قصة من الاثنتين حُكِيت بطريقة مختلفة وبعض التفاصيل القليلة البسيطة تضاف.
نوع من الترخيص الدرامي. ولكن هل القستان ينتجان نفس التأثير؟

ما هو الفرق في الإخبار؟

إن الكوميديا والدراما يصنعان من نفس المادة .

والدراما تقدم نوعاً من المواقف المزعجة أو التي تحمل تهديداً أو المحملة بالذنب في مواجهة صريحة وهنا تكمن المشكلة. حاول أن تحملها إن استطعت. إن العواقب أو سوء الحكم أو عدم النجاح في حل المشكلة يمكن أن يكونوا أكثر ألماً مما هم الآن .

وفي الدراما هناك الحرب من أجل الخلاص. وعادة ما يفوز شخص ما. وفي التراجيديا فإن الفرصة تكون ضعيفة. إن القدر المشؤم يبدو أنه نتيجة محتومة وعادة لا يفوز أي شخص. وفي معظم المسرحيات الكوميدية فإن كل شخص تقريباً يفوز .

وعندما يتعرف الجمهور على هذه المشكلات وعلى الناس المتورطين فيها فإن الجمهور يجعل الموضوعات موضوعاته هو. والفرص تكون أن الجمهور قد أتى إلي المسرح بنفس المشكلات هذه أو مشكلات مقاربة لها .

إن المرأة لم تكن في حاجة إلي تنظيف الأرضيات لكي تعمل أسرتها لكي نتعرف عليها. وربما كان ببساطة قد فاتها شيء قليل من السرور حتى يستفيد من ذلك شخص ما. وهذا كان يمكن أن يكون كافياً بالنسبة لها لكي تكون خادمة نهائية وتضع ابنها

في المدرسة وفي العمل. والتشريع سوف يجلب إلى السطح الكثير من الانطباعات غير المتعارف عليها وغير المنطوقة والتي لم تكن تُحل أبدًا. وحتى الصراع الداخلي البسيط يمكن أن يسبب فسادًا أو تهيجًا إذا ظل مكبوتًا لفترة طويلة والفتي لم يكن بحاجة إلى هذه التضحية الكبيرة في طريقه لكي يشعر بالذنب الكامل الذي يشعر به معظم الأطفال. وبمجرد الحقيقة بأن الوالدين قد انفقا عليهم هذا في حد ذاته يكفي للتعرف على الشخصية .

ولذا عندما نخبر أو نضل فإننا نعزز من تلك المفاهيم العاطفية والتي تحث على التضحية والإذلال وعدم القدرة. ومن الممكن المكافأة الأخيرة ونحن نحاول أن نسيء توجيه الاهتمام من التفاصيل التي يمكن أن تُقلل أو تُلطف من هذه الأشياء بأى طريقة. ومجرد لمسة سخرية عارضة للضوء حتي تشير إلي توافق مع المشاكل ولكن ليس أكثر من اللازم فالفرد يستطيع أن يتوافق بشكل ناجح جدًا .

والآن إلي الكوميديا .

وفي الكوميديا فإننا نبدأ أيضًا بالتعرف على الشخصيات. ولكن في الكوميديا فإننا نتجنب أو ننزع التهديد إما بجعل موقف التهديد أقل خطورة وجعل الشخص الذي يُهدد أقل تأثيرًا أو من خلال قدرتنا علي التوافق مع مالا يقهر مثلما الحال في "سوبرمان" أو إنديانا جونز. إننا أكثر قدرة علي اقتلاع الاشواك ويمكننا أن نجعل الجرح أقل ألمًا والإذلال أقل استمرارية (أو بشكل آخر يحدث للزميل الآخر) وحتى

الموت أو تهديد الموت يمكن أن يبدو مثل المزح ويمكن أن يُقدم بطريقة مقبولة اجتماعية .

وإذا سقط شخص ما من علي السلام ورقد هناك في بركة من الدماء فإن هذا شيء لا يحبه الكثيرون منا أن يقع لنا . ولكن إذا كان هذا الشخص وقع من علي السلام وكانت ذراعيه وصاقيه بهما آثار السقوط وأسفل السلام قد نهض وأزاح الغبار من علي نفسه وحتى يركل السلام بقدميه قبل أن ينصرف وهو غير مصاب فإن مثل هذا الشيء يمكن أن يكون مضحكا . وبالمثل فإن التزحلق علي قشر الموز أو التعثر علي الأثاث والسقوط في المياه إذا كانت هذه الأشياء تقدم بطريقة تجعلنا نسخر من الموت فإننا نكون قد خفضنا من التهديد وجعلناه شيء لا يضر أو يُخيف .

إن أحد أصدقائي وهو خبير في علم وظائف الأعضاء قد وصف الضحك الآتي من الكوميديا كالتالي . إنك إذا فوجئت فأنت تلهث وإذا شعرت بالراحة فأنت تتنفس الصعداء وإذا كانا كلا من المشيران يصرلا إليك في نفس الوقت فلا بد أن تصاب بتقلصات في الحجاب الحاجز . وهذا إما يظهر كنوع من اللهث أو الضحك حاول أن تجد أي شيء تعتقد أنه مضحك ولكن بدون شيء ما يتضمن موضوع جاد أو خطير جدا . التهديد ، في الحقيقة .

ومهما كان الشيء الذي نضحك عليه فإنه يتصل بموضوع ما والذي إذا أخذ بجدية سوف يولد فينا خوفاً وشعوراً بالذنب وقلقاً وتشويشاً وارتباكاً وعدم أمان واشمئزاز وهكذا . وحتى التلاعب اللفظي سوف يتصل بالتهديد وقدرتنا علي الاتصال بشكل

مترايط وفجأة فإن الكلمات لم تعد تعني ما كانت لابد أن تعنيه وهذا ما يشبه الإصابة بالجنون. وبعد ذلك إذا كان التلاعب بالألفاظ يغرس بعض الارتباطات الممنوعة أو المحرمة مثل الأفكار المكبوتة عن الجنس فإنها كلها تصبح مضحكة بشكل أكبر .

إن مهارات وأساليب التعامل مع مجموعة كبيرة مع المواقف الكوميديّة هي نوع من النقاش يتعدى حدود الفقرات القليلة في الكتابة .

ولكن ملاحظات عامة قليلة يمكن تسجيلها بالتعامل مع لحظة كوميديّة متوسطة .

أولاً : اختبار أو تعرف على الموضوع الذي يمكن أن يمثل تهديداً للجمهور المستهدف بمعنى آخر أعرف أي الأجزاء يمكن توقع استغلالها في الفكاهة .

ثانياً : عزز التهديد عند تركيبك النكتة .

ثالثاً : اعط وقتاً لفهم تلك الأمور التي لابد من استنتاجها واعط الجمهور وقتاً كافياً حتى يفهم الموضوع كما تريده أنت. وعادة فإن ذلك يعني أن تضعهم في الغرس ولكن تقودهم إلي كيفية حل التهديد .

رابعاً : اجذب البقية أو خط الملائمة والذي يُلطف من التهديد فقط قبل أن يفهم الجماعة. وعادة هذا هو المفتاح عامة فإن البقايا المؤثرة جداً تُحكي ببراءة أو مع الموقف الذي يقول "هذا هو كيفية تفسيرك للموضوع أليس كذلك. إن هذا هو ما كنت أقصده ولذا لماذا تضحك؟" وهناك موقف آخر يستغله البعض مع ذلك المفتاح وهو "لقد لمحتك

في ذلك الوقت ألم يكن هنا مضحكاً؟" وهذا الموقف وغيره غالباً مستخدماً في الدراما حيث يلقي شخص ما نكتة غير مؤثرة في محاولة ضعيفة للتخلص من بعض الكآبة .

وكلما كان الارتباط المهدد أكثر كبتاً كلما كانت إمكانية الضحك أكبر. ويبقى بالنسبة للمشاهد الكوميدي أن يستكشف ذلك أو تلك الإمكانية .

وفي المادة المكتوبة للكوميديا فإن مهارات الممثل المسرحي تتضمن اختيار الفرصة المناسبة عن الأفكار التي تكون مهددة. وربما تحتاج إلي تعزيز أو حتي غرس أو الأفكار التي بالفعل تلمح إلي التلطيف حتي يستطيع الفرد أن يواجه الاهتمام بعيداً عن ذلك الموضوع وأن يتجنب قلب الملاحظة. وبالطبع أي فكرة أخرى تريد أن تبرزها ويمكن أن تستخدم في الزخرفة وفي تزيين الفكرة التي أسيء توجيهها وهذا يشبه ستار من الدخان أو بركة .

خامساً : لا تفعل أي شيء لتلطيف الأمر قبل أن تكون وضعت التهديد بطريقة مناسبة وما يمكن أن يقضي إلي الحيلة الجيدة أن تعلن "هذه نكتة" أو "هذا شيء مضحك" وهذا ربما قد يكون شيئاً ثانوياً للإعلان عن خط الملائمة قبل إخبارك عن الخدعة .

سادساً : إن الخدع يمكن عرضها بشكل أفضل إذا كانت مصممة لتسلية المستمع وليس المتحدث. حاول أن تفعل شيئاً علي نحو غير متوقع بالنسبة للمستمع وحاول ألا تضحك على نكتك الخاصة أو تعلق بأي طريقة أخرى علي روايتك لها وحاول ألا

تفرضها بالقوة. وهذا يعصل بالخط الواحد والبصري والمنطوق والذي يتعلق بالموقف وبأي نوع من الكوميديا يستطيع المرء أن يفكر فيها .

لا تحاول أن تتوقع أن تصبح رجلاً مضحكاً من قراءة كتاب ما فليس هناك أي شيء سوف يجعل بعيداً عن حدوثه أمام المتفرجين. كلنا مضطرون إلى وضع بيضنا. إن هذه الكلمات هي مجرد خطوط عريضة وربما تكتشف أنها لا تنطبق علي حالتك .

وبالنسبة للدراما لا تحاول أن تقتلع الشوكة ولو هناك أي شيء حاول أن تجعل التهديد بغوص إلي العمق. إن الدراما هي محاولة حل موقف ما مُهدد مع عدم مس الشوكات .

وبشكل عام فإن الدراما تحضر إلى السطح مواقف وموضوعات لا يمكن تجنبها بالهروب إلى عالم الفنتازيا. ولكن ليس هناك أي شيء في المسرحية الدرامية التي تقول إن المرء لا يستطيع محاولة الهروب إلى عالم الفنتازيا ولكي تبقى علي الدراما فإن الشخص الذي يحاول ذلك لا ينجح في السخريتها منها .

كم ثقل هذه المواقف يمكن الأخذ به كموضوعات درامية؟ قد لا يكون الموقف بهذا الثقل لكي نبدأ به لأن الدراما سوف تبني من خلال الصراع .

وكل المسرح يحتاج إلي صراع ولذا إذا كان هناك نزاع يتعلق بالعرض التلفزيوني الذي نشاهده وطالما أن هذا النزاع يستمر فإن الجدل لابد أن يزداد. وقد لا تنجح

الشخصيات في التسلية والحمل الذي في المناقشات عادة ما يكون جاداً أو هاماً . وقد ارتكبت عدة حالات من القتل بسبب النزاع على العروض التي يجب مشاهدتها . إن استخدام الموضوعات الجادة مع سيوف حادة حقيقية يمكن أن يُظهر الدراما مقارنة بالكوميديا التي يستخدم فيها ريشة ضد سيف مصنوع من المطاط .

كيف يتصل التوقيت بلحظة الدراما ؟

وبالمثل فيما يتعلق بالطريقة التي نلعب بها مع الجمهور في الكوميديا ولكن قبل أن يكون هناك حاجة لتوقيت المفاجأة المتساوي لابد أن نضع الظروف وأحياناً ما يُغرس الموقف بطريقة معاكسة لتمثيل الكوميديا . وليس من الغريب أن تقرر أنه حيث تكون القيم ثقيلة في الكوميديا فإنه في الدراما يمكن أن نجعلها خفيفة . واقتراح قراءة هذه الفقرة مرة أخرى بعد أن تكون قد انتهيت من هذا الفصل .

وإلا فإن الإجراءات التي تنطبق على الدراما تقترب مما ينطبق على الكوميديا . إن اللحظة الدرامية العادية قد يتم التعامل معها كالأني :

أولاً : تعامل مع الاعتبارات التي لا تهدد الجمهور . مشكلة مهمة يمكن التعرف عليها ولكن يمكن حلها .

ثانياً : قم بقيادة الجمهور نحو حل موعود .

ثالثاً : حدد وقتاً لقبول الحل .

رابعاً : انشر الكارثة أو بعض الاعتراضات المتنازعة والتي تحبط أي حل سهل والتي يمكن ان تكون مهددة للجمهور .

خامساً : لا تعد بكارثة أثناء الإعداد ،

سادساً : حاول أن تكسب تقمص الجمهور العاطفي فاجعله يحزن من أجلك وإذا لم تكن مراوغة للشخصية فلا تشعر بالحزن من أجل نفسك وإذا فعلت ذلك فإن الجمهور سوف يميل إلي الاعتقاد بأنك تحزن بما فيه الكفاية لجميعنا . وليس هناك أي حاجة للشعور بالحزن أيضاً وإذا رغبت في أن تكسب التقمص العاطفي فحاول أن تتوافق ولا تنمر ولا تعاند ولا تحاول أن تُعبر عن مشاعرك بصدق .

وعندما تستطيع أن تشعر بالهوس العميق كنتيجة للتقلب الدرامي فحاول أن تقبل ضده . حاول أن تجد الجانب المرح وتحت أي ظروف فلا تحاول أن تُزين الذهب أو تضيف الزخارف إلي شيء جميل في ذاته . إن التقمص العاطفي يأتي في أفضل صوره عندما تولد المعاناة العميقة الحقيقية . ولكن حاول أن تتوافق وإذا حاولت بأمانة أن ترفع البيان فإن الجمهور سوف يتعاطف معك . ثق في ثقيلك ضد الحزن .

وتذكر سعي الأرجنتين وراء شيئين متناقضين لمسة المرأة الفاسقة في الملكة ولمسة الملكة في المرأة الفاسقة . ولهذا قد نضيف لمسة جدية في الكوميديا وأيضاً الكوميديا في الدراما وإلا فإن الأمر يُصبح مقيتاً وجاداً وبالطبع إذا كان ذلك ما تريد .

إن التوقيت المناسب مصدر مستمر للإذهال في كيفية عدد كبير من الخبراء الفنيين يتذفون بتلك الكلمة "ياله من توقيت عظيم" دائماً ما يسمع المرء ذلك عند مغادرته للمسرح .

وإذا عُدنا بالتفكير إلى ما تشير إليه فإن المرء غالباً لا يقدر على تعزيز الملاحظة. ويوسع المرء أن يتذكر سلسلة كاملة من اللحظات عندما الممثل المسرحي كان يهاجم ويترك الجمهور يتقدمه ويتوقع إشارة أو لمحة ولكن المرء يتذكر كم كانت المؤشرات المتنوعة واضحة ورفيعة. ويمكن للمرء أن يقول إن الإشارة كانت خبيرة بينما كان التوقيت مفعماً فعلاً. وفي غياب القواعد والحدود الواضحة فإن الكلمات تفقد معناها .

ما هو التوقيت عندئذ؟ إنه التعرف علي كم الوقت بالنسبة للاستجابة لكي تقع عادة كما هو مخطط لها والمهارة في التقدم مع اللحظة التالية عند تلك النقطة من الإكمال. فما هي الاستجابات التي نتحدث عنها؟

يمكن أن تكون استجابة لتصرف ما وفي هذه الحالة فإننا قد نري أن الهدف قد تم تحقيقه بشكل مُرضٍ. ويمكن أن تكون استجابة للتكيف أو لشعور ما وفي هذه الحالة فإننا لا بد أن نحكم بسرعة علي ما نعتقد أنه استجابة مناسبة. ويمكن أن تكون استجابة لنتاج فرعي أو تأثير بصري أو حادث أو ملابس قميل. وفي الحقيقة فإن أي شيء يمكن أن يؤثر في الجمهور لا بد أن يؤخذ في الاعتبار إذا كنا نتوقع السيطرة على تقدمه خلال المسرحية أو بمعنى آخر فإن أي شيء يستغرق وقتاً للتأثير على الجمهور. فأين ذلك الوقت ؟ لا بد أن يُسمح به .

وحتى المثال البسيط في رفع الستارة على إعداد المسرح للتمثيل يجعل الجمهور يلهث أو يُصق. وإذا نطق بكلام في تلك اللحظة من التصفيق ربما يضيع. وهذا توقيت سيء. ولا بد للمرء أن يفكر في إعطاء الجمهور جزءاً من الوقت الزائد لكي يتأثر بالمشهد.

إن معظم المشيرات التي نعرفها تقدمها بشكل متعمد. ولكن إذا كان الجمهور يضحك لأن الممثل المسرحي بشكل غير متعمد يُري وهو يصعد على خشبة المسرح فإننا لابد أن نسمح للضحك. ولا يمكن أن نستمر في الكلام بينما هم يضحكون ببساطة لأنهم لن يسمعوننا ويضيع الكلام لانتهاجم الضحك ودعه يأخذ مجراه .

ولابد من مناقشة نقطة خاصة هنا: كم المدة التي تأخذها لتطلق الضحكة؟

البعض يقول إنك تنتظر الضحك حتي يصل إلى ذروته وبعد ذلك وعندما يبدأ في الانتقاص فإنك تقرأ السطر التالي. والبعض يقول انتظر الضحك حتي ينتهي تماماً وبعد ذلك استمر. والبعض يفضل أن يستمر في الحرت بغض النظر عن الضحك أو لا ضحك علي الإطلاق .

وأنا أصوت مع هؤلاء الذين ينادون بالانتظار إلي آخر الأمر إلا إذا كانت هناك ظروف خاصة. وإذا كان لديك صوت قوي ونظام لتكبير الصوت وتوصيله وحوار يمكن

ان يمتد أو ببساطة عمل بصرى معه تؤثر في الضحكة المتوسطة فإنك تخاطر بإحباط الجمهور إلى الدرجة التى معها فى اللحظة التالية فإنهم يسألون بعضهم البعض "ماذا قال؟" أو إذا كنت تحاول أن تقلل ضحكهم لكي يوفروا بعضاً منها لخدعة أخرى أفضل سوف تأتى فالأمر مقبول. لكن دعنا نحتفظ بمثل هذه الحيل لكتاب آخر .

إن المساحة تمنح بطريقة مناسبة مناقشة استجابات الممثلين لإستجابات الجمهور. دعنا نعلم ببساطة وتدور حول الحواف .

إن الاستجابات التالية يمكن أن تكون واضحة تماماً حتى لعديمي الخبرة: التصنيق، الضحك، اللهث، الهكاء، الهمس، أو التحدث مع بعضهم. النداء الخروج من المسرح أو التصنيق البطيء المخاطىء. وقد ذهب أحد الزملاء إلي أبعد من ذلك قليلاً أثناء إحدى العروض وقد مات .

وكثيراً ما تكون الاستجابات رفيعة بدرجة تتطلب نوعاً من التخمين. وغالباً ما نريد من الجمهور أن يفهم ببساطة ما نقوله له أو يري وجهة نظرنا أو يُفسر ما نقوله بطريقة خاصة. فما هي الإشارات التي يمكن أن نعتمد عليها والتي يمكن أن نخبرنا بأن "الرسالة قد وصلتهم، والآن استمر؟"

إذا استطعنا أن نري أي جزء من الجمهور بوضوح فربما نعرف نفس النوع من لغة الجسد التى يمكن أن نتعرف عليها. إن الإيماءات الرفيعة والتلميحات والتكشيرات وتحريك الرأس وترقيق الشفاه والنظر بعيداً والجلوس إلى الأمام وإسقاط الظهر والثبات

والهياج العام وما مثل ذلك فكثير من هذه الأشياء يمكن التعرف عليها في المسرح المحبب من زاوية عيني الشخص واذنيه .

ولكن إذا أعمتنا الأضواء والجمهور الذي خرج فيما بعد فإن المرء يخطيء بشكل أكبر . وقد نجد أنفسنا مضطرين للتخمين من خلال الصفات المتنوعة للصمت . نعم إنه يتراوح من الصمت المميت إلى الهمهمات القلقة الضعيفة وصوت المقاعد .

وللمساعدة في التخمين فإننا نميل في الأول إلى الاستعانة بمؤشراتنا الصديقة ونحاول غزوة مبهكة من خلال الوكر بشكل خفيف لأحد الموضوعات المهمة مع درجة معينة للوضوح . وبعد ذلك نستمع إلي استجابات أكثر وضوحاً عدة مرات من الكلام أسفل السطر . استجابات تعتمد على وضوح الكلام السابق . كم من الجمهور بدأ وهو منسجم؟ فقط الجمهور الذي في المقاعد الأمامية؟ ربما صوتك كان ليس مسموع بدرجة كافية . حاول أن تُعلي من صوتك قليلاً . والآن فنحن نري استجابات أكثر وضوحاً آتية من معظم المسرح ولكن ليس من الخلف . تكلم بصوت أعلى .

هل نحن نحصل علي استجابات متبعثرة من كل مكان في المسرح؟ ربما لا نسمع بوقت كافٍ لإشارتنا ويمكن أن يكون المسرح متبلد الإحساس ربما فإننا لم نركز السطور الرئيسية بشكل قوي بما فيه الكفاية قوي أكثر من اللازم . نسمع استجابات الجمهور ليست متكررة لذا نوضح بشكل أكبر إننا نعمل أكثر من اللازم .

حسنًا لقد توصلنا إلي معادلة ما فيما يتعلق بالتركييبات التي تُجري لتحريك

الجمهور. والآن بالنسبة لعامل الوقت فإذا أخذنا في الاعتبار بأن الجمهور الآن يفكر في شيء ما يصدم فكـم تستغرق المدة قبل أن يلهث الجمهور؟ ثوانٍ عديدة؟ هذا يعني مسرحاً بطيئاً. في الحال؟ معناه مسرح سريع. وحتى قبل أن تكون انتهيت من الكلام هذا معناه أنك تستخدم الإشارة أكثر من اللازم ويمكن أن تبرى ضربة وتعطيها بسرعة أكثر من اللازم بطريقة ما أو قد يكون المسرح سريعاً جداً أو أن الجمهور قد رأى العرض من قبل.

وتدريجياً تحصل علي قياس للجمهور أو إذا كان الآخرون أمامك من قبل تستمع إليهم مع الجمهور فإن هذا يمكن أن يوفر لك جهداً كبيراً. وربما تعرف الجمهور قبل أن تصعد إلي خشبة المسرح. وتقريباً فإن كل جمهور سوف يزود الممثل المسرحي بمناطق اختبار حيث يمكن للممثل أن يقيس عليها الجمهور .

وبعض الجماهير تبدو أنها تفتقد تماماً إلي الاستجابات مثل الجماهير التي في الحفلات الصباحية المذكورة في وقت سابق. وفي هذه الحالة فإن المرء قد يعزز ويوقت المادة كما لو أن الجمهور كان يمتلك بناس معينين تعرفهم بأعمارهم المتشابهة وخلفياتهم الواحدة. وأحد الممثلين المسرحيين الجيدين جداً عندما وجد أنه من الصعب أن يحدد جمهوره تخيل أن هذا الجمهور كان مليء بالروتاريين .

وهذه مشكلة في الإذاعة والتلفزيون. كيف يمكن للمرء أن يؤكد أو يوقت محاولات الاتصال بالفرد بدون أن يري فعلاً أو يحصل علي الاستجابة؟ وأحد أفضل الإذاعيين

في استراليا وهو " روبرت بيتش " تخيل انه كان يتحدث إلى زوجته. وهذا الشيء قد فعل المعجزات في مساعدة الشخصيات الإذاعية في اكتساب بعض السلوكيات التي بها يعطي المخرجات. إن جماهير الإذاعة والتلفزيون في الغالب تُدفع إلى الضحك والتصفيق ليس ببساطة لجعل الكفيل يعتقد أن ماله قد أنفق إنفاقًا حسنًا ولكن لتقديم الاستجابات وبالرغم من أنها صوتية ولمساعدة توقيت الممثلين المسرحيين. وحتى الضحك المكتوم يمكن أن يكون مفيدًا .

وفي معظم الوقت فإننا نري أن الإشارة والتوقيت يعملان مع بعضهما وأحيانًا فإن كل منهما يؤدي وظيفة ناجحة. وبينما تكون الإشارة هي التي توحى بالموضوع الرئيسي فإن التوقيت هو الذي يسمح للجماهير بفهم ذلك الموضوع إلى الدرجة التي ترغب فيها. وإذا أردت تقديرًا سريعًا فعليك بإعطاء الجمهور وقتًا أقل من ذلك المخصص للتقدير الأعمق .

والآن دعنا نري هذه الأعمال .

تذكر أنك تنشيء موقفًا يمكن التعرف عليه. أو إذا كان هذا الموقف فعلاً هناك فأنتم تعززه وبعد ذلك وبعد أن تعطيه الفرصة لكي تفوض فعليك بجذبه .

هل انتهينا من قصة الممثل الشاب التي كانت أمه تعوله حتي حصل علي انطلاقة الأولى الكبيرة؟ علي أي حال

إن صوت هذه المرأة والذي أجاب على تليفون أمه أخبره انها قد اشترت العمل من أمه التي في المنتين الماضيتين استطاعت ان تؤسس أكثر بيوت الدعارة في المقاطعة، وأن أمه قد هربت مع مأمور البلده الذي هجر زوجته وأطفاله الثمانية وأن أمه سوف تتصل به من المكسيك في خلال أسبوع ولكنها تركت رسالة تخبره أنه لم تكن هناك أي حقيقة فيما يتعلق بالإشاعة إنها هي التي كانت تدعمه سرّاً في عرضه الجديد .

الفصل الثالث والخمسون

المشهد المستحيل

دعنا ننظر إلى مشهد ثنائي .

هذا هو حيث تتصل شخصيتان ببعضهما البعض فقط. وكل شخصية لها فرصة اختيار الأشياء التي عليها يمكن أن يقوم بتصرف ما ويمكن للشخصية أن تمثل علي نفسها أو على الممثل الآخر أو علي علاقتهما وعلي الدُعامة بالطبع .

ومن الواضح أن الممثل الآخر هو شيء محدد بوضوح بينما هذا الممثل يتم التمثيل عليه فإن استجاباته يمكن رؤيتها بوضوح. وهكذا فإن الطريقة التي يتم بها تأدية التصرف يمكن لتلك الاستجابات أن توجهها بوضوح .

والتمثيل علي نفس الشخص به كثير من الحيل فقد يحاول المرء أن يقتنع نفسه بأنه شخص مستقيم. ولكن ضميره يمكن الإحساس به في الاستجابة. ومع ذلك فإنه لا يكون واضحاً مثلما الحال عندما يكتشف المرء الاستجابة في شخص آخر وعلي الرغم من ذلك استجابة يمكن التعرف عليها .

إن القيام بتصرف ما على العلاقات شيء خادع أكثر. دعنا نقول إنها صداقة وهذه يتقاسمها اثنان. افترض انني أريد أن أثري هذه الصداقة فربما اقول بعض الكلمات المتوهجة ولكن نتائج تلك الكلمات صعب اكتشافها في الرابطة سريعة الزوال بينما انا

أرى جزءاً منها في صديقي وجزء آخر في نفسي في التعبير عن الحماس ولكنني
استطيع أن أرى مفهوم الصداقة الذي يزداد وأنا أتحديث. هذه صورة ضعيفة ولكنها
لا زالت مفهومة .

افترض أننا نترك الدعامات والأشياء الأخرى في هذا التمرين الآن ويمكننا رؤية
أنني أستطيع أن أمثل ثلاث شخصيات أنا وصديقي وصادقتنا وكذلك يستطيع صديقي
نفسه وأنا وصادقتنا. وإنه باستطاعتنا إختيار ما بين ستة أشياء ممكنة من التصرفات
لكي ننغمس في المشهد. وكونها متوفرة لا يعني بالضرورة حصرنا على تأدية هذه
التصرفات على الأشياء كلها مرة واحدة. فبوسعي أن أقوم بتصرف رئيسي علي
صديقي بينما في نفس الوقت أقوم بتصرفات تكميلية علي نفسي وصادقتنا وذلك
يجعلني مشغولاً ولكنني باستطاعتي القيام به. واثق أن صديقي يمكنه فعل هذا أيضاً .

يعني إذا أردنا أن ننغمس في تبادل متنوع وغني بعيداً عن سلوك الأطفال وبعيداً
عن إما لو ولكن التلاعب بالتصرفات الأساسية والتكميلية في الحال .

وبعد لحظة فإننا نغير. أنا أقوم بالتصرف الرئيسي علي نفسي وأحب تذكر الرسالة
التي اهتمت أن اعطيها لصديقي بينما في نفس الوقت أقوم بتصرفات تكميلية عليه.
(أعترف) وتصرف علي علاقتنا (أحافظ عليها) ويؤدي صديقي نفس التفريعات، كلانا
يصنع موسيقي فنية وهو بالطبع يختار أن يتصارع معي علي الأقل في مستوى واحد
وربما يؤدي التصرف الرئيسي (يونج) وهكذا يتصارع مع تصرفي التكميلي عليه

(يعتذر) وعلي أي حال فإن إمكانيات تركيب مشهدهنا مع التفاصيل الكاملة والجيدة تكون مختلفة عن اثنين من عازفي البيانو كل منهما في نفس الوقت يعزف علي البيانو والآلة الموسيقية أي أربعة من الأيدي وفنان كلهم نغم. يالا العجب .

شيء سخي؟ أنك لا تري أي شيء بعد. وبالرغم من أنه قد يبدو سخيًا فإن هذا ما يستطيع أن يفعله في الحقيقة أي ممثلان ماهران .

والآن دعنا نضيف شخصية أخرى. إلي أي مدى يمكن أن تكون هذا المشهد الثلاثي مشغولاً ؟ . نخمن مرة أخرى نصف مشغول؟ جهر نفسك ودعنا نشير إليهم بالشخصيات أ ، ب ، ج .

إن الشخصية (أ) تمثل على

١- الشخصية ب

٢- الشخصية ج

٣- نفسها

٤- العلاقة بينها وبين ب

٥- العلاقة بينها وبين ج

٦- العلاقة بين ب و ج

٧- يتضامن ب ، ج ضدها

٨- "ب" ضد نفسها و ج كعصاة

٩- ج ضد نفسها وب كعصاة

١٠- العلاقة بينها وبين ب و ج المكونين لعصاة

١١- العلاقة بينها مع ب كعصاة ضد ج

١٢- العلاقة بينها مع ج كعصاة ضد ب

١٣- العلاقة بينها وبين العصاة جميعها .

وهذه فقط الاختيارات الرئيسية للشخصية (أ) دع كل من (ب) ، (ج) يعملان بشكل متشابه، ويمكن أن يكون لدينا أي ثلاثة من التسعة والثلاثين شيء المتاحة من التصرفات الرئيسية والتي يعتدي عليها في أي لحظة .

إن تقديم مثل هذه الاختيارات الواسعة للمثل لابد أن يُقابل بترحاب. ولكن بعد ذلك إذا أضفنا تصرفات تكميلية فإن الممثل لابد أن يحتفظ بتصرف رئيسي واثني عشر تصرفاً تكميلياً كلهم يحدثون في كل الأوقات وبعد ذلك بالطبع يتحكمون في تغيراتهم من لحظة إلى لحظة وكلهم محبوسين بوقت متزامن. من يتطوع ويجرب هذا ؟

إننى لا أعرف أي ممثل قادر على الاحتفاظ بأكثر من تصرف رئيسي واحد وخمس

تصرفات تكميلية في نفس اللحظة. إننا نعرف أن التصرفات التكميلية هي أجزاء قد تم التلاعب بها وليست في الحقيقة واقعة في نفس الوقت. ولذا من يستطيع أن يتعلم استغلال الإمكانيات الكلية في المشهد الثلاثي؟

ليس أنا. ولكن ما يمكن أن نفعله هو عند معرفة أن كل من هذه الأشياء يمكن تأدية تصرف عليه فإنه يوسعنا أن نرقص ونستخدم أي منهما للاستفادة. وهذا يُعطينا وفرة متنوعة وبراعة في النية في التصرف. إن المقطوعة الموسيقية الثلاثية يمكن أن تبدو مثل الأوركسترا الكاملة. حتى بدون أن نشغل أنفسنا مع الدُعائم فإن كلاً منا له اختيار أكثر من دسنة أشياء مع أهداف يحققها .

وحتى الصراعات التي هي رئيسية بالإضافة إلى كونها تكميلية والتي تؤدي بين (أ)، (ب) ، (ج) يمكن أن تُعطي انطباعاً شديداً إذا تم التحكم فيها. دعنا نتجنب العصابات والعلاقات الآن. وإذا اهتممت فإنها لابد أن تكون صراعات متشابهة. على سبيل المثال فإن (أ) يضطر أن يؤدي تصرفاً على (ب) مثل "يتهم" وعلى (ج) مثل "يخرب" ويمكن أن يؤدي (ب) التصرف "ينكر" على (أ) و"يتوسل" إلى (ج) ويمكن لـ (ج) أن يؤدي التصرف "ينفصل" على (ب) بينما يحاول أن يؤدي التصرف "يفوز" "بالخطف" على (أ) وقد تهتم بأن ترسم رسماً على ورقة وبعد ذلك تستطيع أن تري الصراعات بين كل منهم عندما كل شخصية تؤدي تصرفاتها كتصرف رئيسي وشخصيات أخرى تؤدي تصرفاً تكميلياً. وبعد ذلك وعندما يغيرون فإن التصرفات الرئيسية تصبح تكميلية والعكس صحيح .

ليس كثير من المؤلفين يستطيعون كتابة مشهداً ثلاثياً جيداً. ببساطة لأن هناك ثلاثة أشخاص في المشهد فهذا بالضرورة لا يجعله مشهداً ثلاثياً. وعادة إنها مشاهد فيها اثنان ضد واحد بلا أي مرونة أو أنها مثل لعبة شد الحبل واحد في المنتصف الكل يحاول أن يشده ناحيته ولكن ليس هناك أي تعامل بين من يشدون الحبل .

. وحتى لو كتبها المؤلفون فليس كثير من الممثلين يستطيعون تأديتها. وليس بطريقة جيدة بما يكفي. ولا يعمرون أنهم علي بعد مسافة بسيطة فقط من كونهم قادرين على تأدية مشاهد ثلاثية لأن عملية التمثيل يكن رؤيتها تقريباً كمشهد ثلاثي فالجمهور هو الشخصية الثالثة. وهم لا يمكن الاعتماد عليهم بتقديم تصرفات متصاعدة ولكن من وقت لآخر فإن مثل هذه الصراعات تقع .

وفي أي حال فعندما يكون الممثلون مدركين لأهمية المشهد الثلاثي فلا بد أن يشعروا بحريتهم في استكشاف علاقتهم بشكل عميق. ومن الناحية النظرية يجب ألا يشعروا بأنهم ذهبوا إلى أبعد ما يمكن في المسرحية. وحتى المؤلف لم يكتب هذه المشاهد هكذا. ومن الممكن في الغالب رؤية مجموعة ثلاثة من الممثلين كمشاهد ثلاثية وكل ما يحتاج إليه هو حبكة التمثيل الماهرة البسيطة ومهارة تأدية التصرفات التكميلية .

ومع تحدي مثل هذا فكيف يمكن لأي شخص أن يمل مهما كان طول عرض المسرحية؟

ويجب عليك ألا تفحص بدقة أعماق الاحتفاظ بدستة أو هكذا من التصرفات التي تحدث في الحال فهناك دائماً المشهد الرباعي .

الفصل الرابع والخمسون

الاداء المسرحي

بعد أن نكون درسنا لسنوات وأدللنا أنفسنا في البحث عن عمل، أخيراً ننجح في تجربة الأداء ونجد وكيلاً يوقع لنا عقداً ونقوم بأداء البروفات لحوالي شهر حتي نصمم ونهذب الأجزاء الإبداعية والعلاقات الدافئة في مناخ من الأحداث المعذبة. أخيراً نصل إلى لحظة الحقيقة وهي الإنتاج أو العمل المُعد جيداً. والآن نحن مستعدون لتلك اللحظة الأخرى من الحقيقة وهي الأداء المسرحي؟ ولذا فإن كل ما نفعله هو ببساطة أن نُعيد خلق ما ألهمنا في البروفة. حسناً ...

في الأيام التي كان يغلب عليها الطابع النظري بشكل أكبر كان يوجد سر. وكما قال "لي سيتراسبرج لو أن التمثيل هو استجابة لمثير تخيلي" وأن هناك مستجيبين كثيرين جيدين حولنا كيف يحدث أننا لا نشق طريقنا في بحر من الممثلين العظام؟ ولماذا حينما ننظر لا نكتشف ممثلين كبار؟ ربما قد نتسامح مع المشاهدين غير الملقنين مباهي، الفن نتسامح معهم على عدم تعرفهم على هؤلاء المستجيبين للفنتازيا ولكن بالتأكيد فإن الشخص المسرحي ذو الخبرة المتوسطة لابد أن يكون قادراً على تحديد مكانهم. وفي هذه الحالة كيف يحدث أن هؤلاء المسرحيين الذين هم على القمة مثل نويل كورت كيف يحدث أن هذا المسرحي يزعم أنه قد ترك العرض المسرحي لبراندو

والذي يسمى العرام وهو يقول شيئاً ما مثل "عرض رائع كنت أرغب أن أعرف ماذا يدور حوله؟" هذا كان تعليقاً علي الحوار ولم يستطع أن يسمع كثيراً عنه .

ورداً علي نقد هذا النوع جزئياً أن ذكرنا بوبي لويس بقوله "ليس جيداً أبداً أن تكون مؤثراً ولكن ليس واضحاً" وأنا لأعتقد أنه كان يتحدث عن مهارة خلق الألفاظ وأسماء الرنجة الحمراء وهو ما كان يضل عن عمد أو يُربك الجمهور حتي يتضح كل شيء في النهاية. ومع هذه المهارة فإن بوبي قد أوجد علامة مميزة في إخراج روايات أچانا كرستي البرليسية في التلفزيون .

وأنا أعتقد أنه قد كان يشير بشكل خاص إلي العرض الخاص. وكنت أنا الذي أقوم به في الورقة النهائية وكنت أقدم لحظة من الصلح بشكل حميم لدرجة أنه ولا واحد بعد الصف الثالث كان يمكن أن يعرف. إن رؤية كل الأشياء الرفيعة أقل كثيراً من سماعها كان عملاً استنتاجياً بالنسبة لـ ٩٥ ٪ من الجمهور. ولكنني كنت صادقاً. إنني كنت بالفعل أستجيب لتلك المثيرات الخيالية .

دعنا نكون عادلين فحتي الناس الذين في الصفوف الخلفية سوف يعرفون أن هناك علي خشبة المسرح يوجد حدث فعلي ولحظة كاملة من التورط في قضية تأثيرها كثيراً مثل تلك التي ربما يلاحظها المرء في الشارع عندما يري مجموعة أو مجموعتين في مشاحنات خارج خماره . ونحن نعرف أن الناس مناظرون في المعركة ولكن لا نعرف السبب ولأستطيع أن نسمع أصواتهم ويتعد عنا المناظرون أو يختبئون وراء بعضهم البعض. وليس هناك أي فرصة أن نأخذ جانب أحدهم إذا أردنا .

حقًا إن المرء لا يحتاج أن يري الوجوه ليتعرف علي بقية لغة الجسد. ولكن كل جزء من الجسد يحمل أجزاء مختلفة من الرسالة ونحن معتادون علي الاعتماد علي الوجوه بالنسبة لأجزاء معينة من الرسائل وتلك قد تكون الأجزاء التي قد نحتاجها أكثر للمعرفة في لحظة معينة .

واتذكر هنا العرض الذي قبلته مرات عديدة حيث تصل المسرحية إلي نقطة الإنشاء ويأتي الممثل إلي السحق وهو مدفوع شخصيًا لدرجة أنه عندما ينطق الكلمات المعبرة التي انتظرناها لساعتين ونصف حتي نسمعها فإنها تكون مخلوطة أو متمتمة في التعبير عن الانطفاء العاطفي ولا نعرف أبدًا النتيجة إلا عندما نقرأ المسرحية أو نتحدث إلي شخص ما كان يجلس في الصف الأمامي. وما هو أكثر سخفًا عندما الدلائل الأخرى تشهد بأنه هنا حقًا كانت لحظة من الإبداع من المحتمل صدق مشير ولكن لم يُسمح لنا أن نتقاسمها .

وبالفعل فإن الجمل السابقة لابد أن تشير إلي الصديق الفني لأن العرض كله مُركب علي الأكاذيب والتي كما قال "هارولد كلورمان" هي "أكاذيب مثل الصديق" ولكن في هذه الظروف غير الواضحة فإن المرء لابد أن يتوقف عند توظيف الصفة لكلمة "فني" فشيء ما في الفن مفتقد ذلك الجزء الذي يتعامل مع الاتصال بالجمهور وما هو غائب هو العرض إذا لم يكن ذلك فكرة ممزقة أكثر من اللازم .

وهناك ممثلون مسرحيون كما قلنا من قبل ينظرون إلي الجمهور كشئ ضروري وهم

يتدخلون في الممثلين وهناك فقط من أجل أن يجعلوا المرتب ممكناً أو لكي يمزوا عظمة هؤلاء الممثلين. ولابد أن يكون الجمهور ممنوناً وشاكراً لأنهم قد أغدقوا عليه المزاياء وسمحوا له بمشاهدة هؤلاء الفنانين وهم يؤدون عملهم .

وهؤلاء هم الذين خدعوا بقتنا في التماشي مع فلسفتهم الواضحة في أن الجمهور قد وجد من أجل خدمة الفنان. وبينما قد يكون هذا حقيقي في مسارح البلاط القديمة عندما كانت سيدة من النبلاء تُصر على عرض صوتها الجديد مع دولاب ملابس للملازمة فإن آخرين في البلاط كانوا يحضرون من أجل الإبقاء على حياتهم سياسياً أو في مسرح الكنيسة حيث لم يكن مسموحاً بحضور روح الفرد المعرض للخطر. ومثل هذه النصائح الاجتماعية تستمر إلى يومنا هذا ولكن في الغالب في الليلة الافتتاحية وبالرغم من أن الأمر قد لا يكون مقبولاً عند البعض منا فإننا نأتي إلى النقطة المؤلمة بأن نقول إننا نحن المسرحيون هناك لخدمة الجمهور وأننا لا نستطيع أن نقبل الثقة الكامنة من أجل الصدق الفني والماهر إلا إذا كان جزءاً جيداً من براعتنا الفنية يتعلق بفن التأكيد على أن الجمهور ينال ما أتي من أجله بقدر ما حُطّط له في تصميم المفهوم .

وإذا كانت هناك رسالة في المسرحية اتركها بشكل معقول ونحن نقول بشكل معقول لأن البعض من الجمهور قد يكون بطيء في الفهم وإذا دفعنا الرسالة بشكل أكثر من اللازم فإننا نصرف هؤلاء الذين يفهمون بسرعة والذين عندئذ يشعرون بأنهم مناصرون. إن كل جمهور يحتاج إلى توازنه الخاص في الرفعة بالمقارنة بالوضوح .

إن وظيفتنا تتضمن العثور على ذلك القياس. وإذا كانت هناك حبكة اتركها لتكون واضحة وإذا كان الممثل يمر بفترة انتقالية ساحرة من عدم القرار فدع إشارات واضحة تكون في متناول كل الجمهور حتي إذا استطاع ان يقرأ الإشارات فإنها تكون هناك. وإذا لم يستطع قراءة الإشارات بشكل أفضل كما يفعل في الحياة اليومية فدعه يفاجيء كما يحدث في الحياة اليومية .

إن فن التمثيل يتضمن أنفسنا. وفن الأداء المسرحي يتضمن المشاركة أو عرض النتائج والاثان لا يذهبان معاً بشكل أتوماتيكي. تذكر هؤلاء الممثلين الذين يقولون "إذا خلقت لحظة صدق حتي ولو كانت لحظة حميمة فسوف تعبر بشكل أتوماتيكي" واجابتي الخاصة هي "أين ولن؟" وأمام الكاميرا مع ميكرفون ١٨ بوصة وكاميرا موضوعة في زاوية من قبل من أجل الحصول على أفضل منظر وتأثير فإن ذلك التأكد من المحتمل جداً أن يكون حقيقي. ولكن في المسرح وحتى المسرح الحميم فإن اعتبارات خطوط البصر والصوت هي حيوية وبالنسبة خشبة المسرح المتوسطة والمقاعد الخوالي ألف شخص فإن العروض الحميمة ربما تؤدي جيداً مع الستارة وهي منزلة .

والصوت إذا لم يكن مركزاً ومنعكساً فإنه ينخفض ويختفي مع بعد المسافة بمعنى آخر أن ما يمكن سماعه في الصف الثاني في مسرح مفتوح ربما يضيع في الصف السابع. وحيثما قد يلمح الفرد صورة جانبية نبيلة إذا كان المرء يجلس في منتصف قاعة الاستماع فإن الناس الذين يجلسون على جانب من الجمهور ربما قد ينظرون إلي

وجه الممثل بالكامل بينما شخص ما في الجانب الآخر قد يكون لديه نظرة علي فتحة
أذن الممثل .

وحتى في ذلك فإننا ببساطة لم نترك الأمر في متناول الجمهور نحو الممثل. وبينما
ذلك قد يكفي في العديد من المسرحيات تلك التي مصممه أساساً للسماح للجمهور
بأن يختبر أفعالنا بأن يحدد فوق أكتافنا فإن هناك ما هو أكثر. وبراعة الفنان في
التعامل مع كل هذا وذلك هو ما يُحول الممثل إلى ممثل مسرحي إننا سحرة فنحن نخلق
الوهم من أجل تهذيب الجمهور. إن تثيلنا ليس هو نهاية في حد ذاته .

ومع مهارة التعامل مع أنفسنا وزميلنا الممثل المسرحي فإننا لابد أن نتسم بمهارة
التعامل مع الجمهور. وربما نتركه يعرف أحياناً أنه يتم التعامل معه أو يتم التلاعب به
مثلما عندما تخاطب الجمهور بشكل مباشر فأحياناً ما نتظاهر بأننا لا نعرف أنه هناك
ونجعله يصدق تظاهرها أو ادعائها ولكن مهما نفعل فإنه في النهاية من أجل الجمهور.
والبعض قد يقرأ هذه العبارة كما قلت إن كل شيء نفعله مصمم من أجل القاسم
المشترك الأدنى في تلوذ الجمهور. لا ليس على الإطلاق. إن الفرد لا يدرك مستويات
مختلفة في الاقتراب ويرتب ليتصل بكل من هذه .

وإذا كنا جميعاً مهتمين بما هو ببساطة رؤية وسماع الممثل حينئذ فإن معظم أعمالنا
يمكن أن تنتهي كقراءة المسرحيات مع إشارات. ونحسن الحظ فإننا لا نتوقف عند ذلك.
إن هناك انسياب مستمر من التفاصيل الرفيعة والكبيرة التي تملأ المشهد وبعض هذه

التفاصيل تستهدف بشكل محدد عقل الجمهور والبعض الآخر يستهدف مشاعره العميقة. وبالمثل فإن خيال وأحاسيس الجمهور يهتم بها. ويجب أن تكون هناك إشارات قريبة كافية من أجل الجمهور الفاهم حتي يمكنه التعرف علي أعمال العباقرة بين الممثلين.

ما هو الشيء المميز والذي يتعلق بالعرض العبقرى؟ إن الشخص العبقرى يستطيع أن يُعطي ويقدم مع سُلطة كاملة أعمق وأوسع العناصر والتي تبدو كصندوق محكم جداً وبسيط في الشكل وبطريقة تخفي العجالات. وهو غالباً ما يختار حدث ملطف ما في الإنشاء حتي يكتسب الجمهور نظرات مذهشة ومضئنة بينما يتم فعل شيء على نحو غير متوقع .

وفي مسرحية "فيكتوريا المنتصرة" تهرمن "جولي اندروس" أنها تموت من الجوع ولكن المسرحية كوميديا ساخرة ومن الضروري أيضاً لشخصيتها أن تبدو كشخص ذو مبادئ لا يمكن التوافق بينها. ومع ذلك فإن النص يطلب منها أن تقدم جسدها إلي سيدها المثير للاشمئزاز في مقابل قطعة من اللحم. وكان لابد أن تكون جوعانه جداً من أجل ذلك وفي هذه الحالة يمكن أن تتحول الكوميديا إلي دراما. ومع عمل ليس أقل كثيراً من كونه صريح أكثر من شارلي شابلن وهو يأكل حذاؤه في مسرحية " الهجمة اللهيبة " فإن البنت الجائعة تنحني تحية لسيدها ويسيل لعابها عندما يشرب سيدها صلصة مرق اللحم وتعلق أصبعها. إننا نضحك ولكن تصلنا الرسالة ونتمص عاطفياً

معها وأنا لا اعرف إذا كان ذلك اختراع في النص، أو المخرج، أو ممثل ما في إعداد المسرح. ولكن لو كان شيء ما قد قلقت به چولي أندروس فإبني سوف أصوت لكي أصبح عليها لمسة العبقرية. إن العبقرى المؤكد مثل شابلن يمكن الاعتماد عليه في إعطاء لمسات كهذه عديدة خلال عروضه المسرحية .

وهذه سوف يبدو لأن تكون اللحظة المناسبة لمناقشة تلك الظاهرة الأخرى والتي معظمها يتطلع إليها غير العبقرين وهي العرض المسرحى المهم والذي قد يقدمه الصانع الجيد بطريقة عارضة. إن المهتمين بالمسرح غالباً ما يعودون إلى رؤية نفس العمل مرات عديدة على أمل هذه المرة أن يلمحوا ذلك الحدث الذي يحدث مرة واحدة في العمر. والمرء ربما يمارن جشعهم بذلك الجمهور الذى يعود إلى السيرك على أمل أن هذه المرة سوف يسقط شخص ما من الإرجوحة . .

ما هو هذا العرض الملهم؟ بالتأكيد يختلف عن الآخرين والذي يتراوح في النوعية من كونه معتدل إلى كونه ممتاز. ولكن هل يغير الممثل الإخراج على خشبة المسرح؟ النص؟ القراءات؟ التعميل العاطفى؟ التصرفات؟ الملابس؟ .. ماذا ؟

إن ذلك يتوقف على عدة أشياء وإذا كان العمل يُقدم امتيازات النجم للممثل المسرحى فإن أي أو كل هذه الامتيازات قد تنطلق أثناء العرض الفعلى من حيث النوع والعمق وفى تلك الليالي الملهمة ربما تقع كلها بطريقة مضبنة أو أكثر ترابطاً. وفى هذه الحالة قد يتساوى المرء بطريقة معقولة لماذا لا تستطيع تلك المجموعة المكتشفة الجديدة نفسها أن تبقى مع كل العروض؟

لأنه في الغالب قد لا يعرف الممثل المسرحي بنفسه ما حدث بالفعل كيميائياً أو عضوياً إذا كنت تفضل هذا التعبير عندما امتزجت هذه العناصر بهذه الطريقة للمرة الأولى. وهكذا شعبية التعبير كأسلوب دافع. ويستخدم الممثلون المسرحيون هذه الصفة ليس فقط لكي يبقوا متجدين ولكن غالباً لكي يحاولوا أن يستعيدوا لحظة أو مشهداً أتى إلي الوجود مرة واحدة بطريقة خاصة جداً .

ولكن هناك النهاية الأخرى من سلسلة تساهل الممثل المسرحي. افترض أننا قد لا نتحرف بحرية عن ما قد تم أثناء البروفة تماماً مثل عازف البيانو الذي يعزف كونشيرتو براهماز وقد لا يتعهد إلا يُرصد قليل من الفواصل الموسيقية المشيرة في كونشيرتو تشيكوفيسكي. وعندما لا تملك الحرية على الانحراف فإن التغييرات يمكن أن تحدث هنا أيضاً. ولكنها تغيرات رفيعة ولكنها فعالة وأغامر القول بأنها أيضاً يمكن التعرف عليها. إن النوتة الموسيقية المعزوفة على الكمان بواسطة "سقراطيقالياس" تبدو ليس فقط النغمة الأساسية ولكن إثراء كبيراً من التردد. ونفس النوتة التي تُعزف في عرض خاص بعشرة دولارات تكشف عن النوتة الأساسية ولكن قليلاً جداً من التردد الثري .

والآن نعود إلي الناس .

ألننا نعرف ما هو الشيء المدهش البسيط بعكس الشيء المدهش القوي؟ والبساطة في الحب بعكس العاطفة؟ وغاضب بشكل بسيط بعكس الغاضب جداً؟ ولكننا نعرف

أيضًا ماذا يشبه أن تكون مندهش بشكل بسيط بالصدفة بعكس أن تكون مندهش بشكل بسيط جدًا. ها هما مثالان :-

١- إن جارك الذي لا تعتقد أنه ذكي جدًا قد ترقى إلي وظيفة تنفيذية. حسنًا حطًا سعيدًا له ولشركته. إنني لا أعتقد أن الفكرة كانت لديه ولكن الأمور تمر .

٢- وهناك أسفل الشارع غر علي ساعي البريد الذي يلوح ببعض الخطابات ونخمن أن لديه بعض البريد لنا وسوف يضعه في صندوق بريدنا. وفيما بعد نعود إلى المنزل ولا نجد أي خطابات. هذه أيضًا نوع من الدهشة البسيطة ولكننا قد نستمر في ذلك. وقد توقفتنا الدهشة عندما نبدأ في الانصراف. وقد نعود إلى الصندوق أو ننظر إلي الأرض أو نسأل الأسرة إذا كان أي أحد قد أخرج الصندوق. وقد نشغل أنفسنا حتي مع أننا لا نتوقع أي رسائل مهمة. ومع ذلك فإن الموضوع لأزال بسيطًا ليس موضوع قريب من الحياة أو الموت ولكنه قد أرسى فينا نوع من الحركة وانعكاسات شديدة .

وفي الأداء المسرحي فإننا نقابل مواقف صغيرة وكبيرة والمواقف الكبيرة يمكن أن تغري باستجابات شديدة أو عاطفية ومفاجئة. وكما فعلنا مع الاستجابات البسيطة دعنا نتساءل عن الاستجابات القوية الآن. درجة المصادفة أو الجدية التي يجب أن تكون عليها توازن استجاباتنا إلي هذه .

إننا نشاهد صورة ما لشخص جذاب جدًا ونحن قادرون على الشعور حتي كما قال چيمى كارتر إنه كان قادرًا على الشعور. وهو رغبة شديدة. وبعد ذلك نُقلب الصفحة

ونضع أنفسنا في قصة من الخيال العلمي. والآن فإننا لا نستمر في التلهف علي تلك الصورة ولن يضيح منا النوم. لقد كان شيئاً متعجلاً ولكنه كان قوياً بينما كان يستمر. وبينما كان يستمر فإن كل جزء منا دخل في التصرف. فكثير منا يمكن أن يقف جانباً ويبقي بعيداً وقد احتفظنا بما هو أكثر من بالمر مستريح وكافي لكي نكون قادرين علي التحرك بسهولة في موضوع الانتباه التالي .

والآن فإن العرض الجيد العادي. يمكن أن يكون مليء بمثل هذه اللحظات في انغماسات ضعيفة أو قوية. وما يكفي من أنفسنا للاستجابة إلي كل شيء حتي نُعطيه الصفة المطلوبة للحظة. وعندنا مشكلة بسيطة في الاستمرار في التحرك لأن الارتباطات التي تهيجها هذه اللحظات قليل إلي أن تكون قليلة أو عرضية نسبياً. وهي لا تبدو أنها تذكرنا بشيء ما الذي بدوره يذكرنا بشيء ما وذلك بدوره يذكرنا بشيء ما آخر. إننا نردد ونعكس ليس بخلاف الكمان الرخيص .

ولكن العرض الاستثنائي يجد الخلفية للحظة في تسلسل، يجدها في مجموعة كاملة من الارتباطات البعض منها واعي والكثير منها ليس كذلك. إنني أشم رائحة وودة ليس فقط أن لها رائحة جميلة ولكنني الآن أتسأل كم عدد تنوع الألوان هناك حتي في نفس النوع وهل كل الزهورات تتفتح مع نفس الشكل وأيضاً أنني أرغب أن تستطيع زوجتي شم هذه الرائحة وأنا متأكد أنها سوف تحبها وأليس من المحزن أن الزهرة تتفتح في مدة قصيرة وبعد ذلك لا بد أن تذبل وتوت وكذلك أنا وأفقد إلي الأبد

القدرة علي شم زائحة الزهور أو أي شيء وأيضاً عندما أموت تنبعث مني رائحة ولكن بالمعني الآخر للكلمة وأيضاً ولكن بعد ذلك قد انتهى إلي نوع من السماء ربما لبعض الزهور وأيضاً أليست الطبيعة غريبة مع دورات حياتها من الحياة والموت. إن هذه الارتباطات يمكن أن تحدث كلها في مدي ثواني قليلة .

وهكذا فإن استجابة الممثل المتوسط إلى الوردة نعم جميلة جداً. هذه الاستجابة تعتبر لا شيء بالمقارنة بالاستجابات الكوميديّة الجميلة والمريرة ومتعددة الألوان للشخص الذي سمح بمقابلة بسيطة لرجوع الصدي في الحجرات الكثيرة مثل الصوت عند "سترد يمارياس" .

وإثراء اللحظة يتضمن كل من الممثل المسرحي والجمهور بشكل عميق لدرجة أنه عندما يحدث الجزء التالي فإن هناك فرص في أن اللحظة تأسرننا كلنا وتصيبنا بالدهشة مثل كون المرء وهو يُقاطع في وسط نقاش مثير. ويتطلب الأمر يداً قوية على عجلة القيادة حتي نتحول إلي الجزء التالي مثلما كان الأمر عندما لم نجد أي خطابات في صندوق البريد. وبعد ذلك وحتى عندما نكون قد جلسنا لكي نقوم بمكالمة هاتفية فإن جزءاً منا مازال يتساءل "هل أخطأت في إشارة ساعي البريد؟" أو "هل وضع البريد في صندوق خطأ؟" أو "هل سرق شخص ما ساعي البريد؟" أو ... أو ... أو والمستجيب الأقل حساسية سوف يكتشف صندوق البريد الفارغ وليس هناك أي تعقيب في الاستجابات التي تتطلب تلك اليد القوية .

وبعد أن نكون فهمنا هذا هل يمكن أن نُحسن فرصتنا للقيام بعرض "ملهم"؟ أعتقد ذلك ولكن لابد أن نتذكر أن كثير من الارتباطات التي لها صدي هي ارتباطات غير واعية. ويمكن أن نذهب وراء الارتباطات الواعية بشكل متعمد على افتراض أننا أذكاء ولكن بالنسبة للارتباطات غير الواعية فلابد من استدعائها وربما هذا كان ما يقصده "ستانيسلافسكي" عندما اقترح أن الارتباطات الصادقة تساعد في زرع التجربة التي فيها يمكن أن تمتد جذور الإلهام .

وفى هذه النقطة قد نسأل "وما هو الفرق بين العرض الملهم والعرض العبقري؟"

وكما أراه أنا فإن الفرق يكمن أساساً في اختيار ما يؤديه الفرد فإذا كان تصميم الدور أو المسرحية تتطلب أشياء كثيرة بشكل استثنائي أو متعددة الوجوه والفرد يمثل وينفذ هذه المهمة بشكل فيه إلهام فإن ذلك بالنسبة لي يعتبر عملاً عبقرياً. ولكن إذا كانت العملية بسيطة نسبياً عندما تنفذ جيداً بشكل استثنائي كما هو موصوف من قبل كعرض ملهم وكما أنا أراه أكثر قليلاً .

وبالتأكيد فلابد من الاعتراف بكون المرء قادراً على بناء كاتيدرائية بيد واحدة وبذلكا يمكن النظر إليه كإنجاز أعظم إلى حد ما من بناء لاحظوه لامعه. وحتى الملاحظة التي تمر بخصوص اللحظة من مسرحية فيكتوريا المتجسرة ربما يُنظر إليها كبناء ميكروسكوب الذى من خلاله نرى الحياة (مثل الكاتيدرائية) على العكس من ما قد تم فعله من قبل ممثل مسرحي آخر والذي ببساطة قد نظر إلى البقع الكثيفة وقد تأثر. (لاحظوه؟) إن ذلك قد يُنظر إليه كبناء عذسات مكبرة جيدة .

ولذا فإنه بينما كل ذلك قد يُكتشف من لحظة يسمح فيها الممثل لنفسه بأن يكون منغمساً تماماً في بعض الاعتقادات القوية فإن تشكيل وأسلوب التعبير عن تلك اللحظة مع اللحظة التي قبلها واللحظة التي بعدها قد لا تحبذه ببساطة رغبة الممثل الخاصة والجمهور في العمل ويخير الممثل متى وكيف يتقدم. ومرة أخرى فإن مهمتنا هي فن الوقت واللحظات في حاجة إلي أنه في اللحظة التي يكون فيها الجمهور مستمداً لاستقبال الجزء التالي ونحن نساعد في تشكيل ذلك الاستقبال .

ونحن نقود الجمهور إلى التوقع وبعد ذلك عندما يكون مقتنعاً بشكل كافٍ أن شيئاً معيناً علي وشك الحدوث فإننا قد ندير المفتاح ويفاجأ الجمهور. وإذا ضحك فإننا ننتظر ضحكته. وعلي الرغم من ذلك إذا استمرينا فإن ضحكته قد تعيق كلماتنا التالية وهو لن يسمعها. ولذا فهي تسيّر .

ماذا؟ إن الممثلين لابد أن يشغلوا أنفسهم تماماً بما على خشبة المسرح وأيضاً يتعاملون مع الجمهور. حقاً لكي تكون ممثلاً مسرحياً فإن إحدى الطرق البسيطة هي أن تنظر إلي الجمهور كأنه ممثل آخر أو تنتظر إليه كأنه مجموعة من الممثلين إذا كان ذلك يساعد في الأمر .

وأحياناً فإنه لابد أن نقرر إذا كانت المسرحية تعمل بشكل أفضل إذا كان الجمهور منفصلاً بعكس كونه موحداً في الفكر ومعظم العروض تعمل بشكل أفضل مع الجماهير

الموحدة. وهكذا فإن معظم الشعائر السابقة على العرض في المسرحية تصمم لكي توجد الجمهور. إن عزف السلام الوطني والذي يجعل الجميع يقفون كتكتلة واحدة هذا مثال. أو تخفيض الإضاءة المنزلية بوسائل التدفئة التي تنير الستارة المزينة أو إعداد المسرح المذهل الذي يدعو إلى التصفيق إن كل هذه الأشياء من الخدع .

ولكن افترض أن الجمهور قد لا يستسلم إلي هذه الحيل ونحن نريد منه أن يكون متوحداً حينئذ قد يرجع الأمر إلى الممثل المسرحي لكي يوحد الجمهور. إن المناورة العادية جداً هي أن تفعل شيئاً ما من المؤكد أن يجعل الجمهور يستجيب في نفس الوقت. وإذا نجح ذلك فيمكن التعامل مع الجمهور كشخص واحد وإلا فإنك ستضطر إلي التعامل معه من خلال خدعة أخرى. وهنا مرة أخرى تجد الخبرة طريقها معك. وعندما تري الجمهور كوحدة واحدة. حينئذ فإن كل عرض يصبح مشهداً ثلاثياً تماماً هناك. إن صديقنا القديم المشهد الثلاثي قد عاد إلي البيت لكي يبيت. وبدون التأدية الماهرة للمشهد الثلاثي حتي علي مستوى واحد فإن الممثل المسرحي في المستقبل مازال علي أرض الوجود مجرد ممثل. إن التمثيل يمكن أن تقوم به بشكل منفرد في العمل وفي البيع. ولكن عندما يكون مطلوباً منا أن نعمل على خشبة المسرح فلا بد أن نكون ممثلين مسرحيين .

حقاً إن الجمهور يمكن أن يصبح مهتجاً تماماً بمجموعة كبيرة من السلوكيات علي خشبة المسرح التي تبدو وكأنها لا يمكن التلاعب بها مثل كلب يهز ذيله وطفل محمول

بين ذراعي المشكلة. إن هذه مكونات حركية قد يتم بناء العرض بها ولكن دعنا نري وقت الكلب وهو تتابع من اللحظات لكي يقود الجمهور بطريقة نظامية علي طول طريق سبق تحدده. وحينئذ فقط فإننا نشاهد كلباً يؤدي دوراً .

والآن السؤال إذا استجبنا إلي الجماهير لكي نتلاعب بها فأين نأخذها؟ أليس من السهل والطبيعي أن نتركها تأخذنا نحن؟ إن ما فعلوه هو مجرد الضحك دعنا نمنحهم ضحكة أخرى ومن الواضح أنهم يحبون أن يضحكوا وأنا أشعر بالسعادة في أن أعرف إنني ساعدت في تسليته .

ولكن إن النص ينادي علينا الآن لكي نصدمهم بمواجهة الرعب الذي يسبب لهم صدمة. ومن الأفضل ألا نتركهم يضحكون هنا أو ألا نتركهم وقت طويل. والحقيقة أننا قد حبسنا في تصميم مسبق ونحن مضطرون أن نتماشى مع القصة الخيالية للكاتب والإعداد الخيالي للمخرج والهامنا الإبداعي من البروقشات. ولدينا كلمات محددة نتمسك بها وإخراج مسرحي معين وتصرفات معينة ومشاعر معينة والتي الآن تعتبر اعتبارية تماماً كجزء من التصميم. وما نُعطيه ونأخذه مع الجمهور هو في إطار ذلك التصميم. إننا مرتبطون بالمسرحية التي تقول للممثل "بعد إعطاء الوظائف الاعتبارية هذه، فتحت أي ظروف يمكن أن تجعلها بشكل ممكن خاصة بك؟"

ليس فقط اضطررنا إلي أن نتوافق مع هذه المشكلة في مرحلة التخطيط التدريبية. والآن وفي الأداء المسرحي فلا بد أن نحتفظ بنظرة تؤكد أننا نأخذ الجمهور في رحلتنا ولا نسمح له أبداً بأن يأخذنا في رحلته .

ولذا فماذا حدث في تعريفنا للتمثيل؟ لقد تطور هذا التعريف مثلما تطور الأمر بالممثل وأصبح ممثلاً مسرحياً. وفي هذا الشأن فإننا نضيف عنصراً آخر للتخيل وكممثلين فقد اعتقدنا في المثيرات الخيالية والآن كممثلون يؤدون علي المسرح أو ممثلون مسرحيون في الأصل ممثلون فقد نضيف عنصراً آخر للخيال. والآن كممثلون مسرحيون فإننا منغمسون في إنتاج وبيع سلوكاً خيالياً تم إنجازه بالاستجابة إلي المثيرات الخيالية .

إن الممثل المسرحي يعتبر كمادة حشو في ساندويتش خيالي والمؤلف والمخرج قد حلما بالسلوك المطلوب والممثل المسرحي الذي هو في الأصل ممثل لابد أن يصل إلى هذا الإعداد الأسطوري باستخدام مهاراته الخاصة وبعد ذلك فعليه أن ينجزه بطريقة ممكنة ومقنعة بالنسبة لجمهور ويؤدي دور الوسط ضد كلتا النهايتين. وعقل الممثل المسرحي الذي هو في الأصل ممثل يكون مشغولاً جداً فليس عليه فقط أن يجد مراجع مناسبة حتي يحرك نفسه ولكن عليه أن يكون متأكداً من أن النتائج تناسب المسرحية وأن الطريقة التي بها يؤثر كل هذا في الجمهور هي الطريقة المرغوبة .

والممثل الذي لا يرتبط بمسرحية أو جمهور قد يقول ببساطة "مع أن المثير الخيالي يتضمنني فهكذا الأمر دعها تنطلق بعنف" ولكن الممثل المسرحي قد يضطر إلي القول بأن "بعد إعطائي هذه النتائج المطلوبة الاعتبارية فماذا يجب أن أفعل للتأكد أنني سأخرج بالاستجابات المناسبة لتشجيع تلك النتائج؟" وبعد ذلك وعند الأداء الفعلي قد

يضاطر إلي إضافة القول "وبعد إعطاء هذا المثير الحقيقي من الجمهور واستجاباته فما هي الالتراءات الخيالية لسلوكي التي يجب أن أرتبها لكي أسهل ما لابد أن افعله بالنسبة له؟"

الأمر يبدو معقداً بشكل رهيب فعلاً ليس أكثر من ارتجال جزء من مشهد أو قيادة سفينة صاروخية إلى القمر .

الفصل الخامس والخمسون

الجمهور والأخلاقيات

"إنه جمهور قذر. إنني سوف أقوم بتأدية هذا العرض بطريقة روتينية." لا، إنني أجده مسرحاً جيداً. أي منهما؟

هل نحكم على الجمهور من خلال الطريقة التي استقبلنا بها؟ هل نحن نعتمد على التأثير الموحّد لاستحسانه؟ كم عدد المرات التي ذهبنا فيها إلى خلفية خشبة المسرح بعد رؤية العرض وسمعنا الممثلين وهم يقولون "يا إلهي إنك لم تشاهده الليلة؛ كان من المفروض أن تكون هنا الليلة الماضية؛ لقد كان مسرحاً عظيماً" إن ما نقصده في العادة هو أنه لأسباب معينة ذلك العرض بقي طافياً علي وجه الماء من خلال الجمهور. إن اللحظات التي تبعث أو استدعت الضحكات الليلة الماضية لم تكن هكذا الليلة. ولذا فإن ذلك يجعل عرض الليلة مسرحاً قذراً .

وبعيداً عن ما يذكرنا بأن الممثلين هناك لخدمة الجمهور وليس العكس صحيح فربما لا بد أن ينظر الممثلون الشاكسون إلى مهاراتهم الخاصة. ما مدي إجادتهم في قراءة جمهور الليلة؟

وعندما نرتجل في البروفات أو كجزء من التدريب في مدرسة التمثيل فإننا نتقلب علي المشكلات. وليس أقلها كيف اعرف جيداً زملائي الممثلين وهل أجرؤ أن أفرض قوة

التلاعب الكاملة عليهم؟ وقد لا أذهب بعيداً أكثر من اللازم؟ وليس كافياً جداً وبعد فتره وعندما نكون قد تعلمنا أكثر عن بعضنا الآخر تصيب اللعبة أسهل. ولأنه في عملية التمثيل فإن الشخص الذي أمثل عليه يخبرك الكثير فيما يتعلق بكيفية التصرف. وإشارته الممتدة إليك عندما تحاول إبعاد فكرة ما عنه يمكن أن يجعلك تهرب حتي تستعيد عودته. تصور ضرب كرة التنس إلي جدار من الطوب. بوسعك أن ترتب كيف تعود الكرة لك ولكن اضرب الكرة إلى لاعب آخر عبر الملعب. وفي حالة وصوله للكرة فإنك تكون قد حاولت أن ترتب الأمر حتي تعود الكرة إلى حيث تستطيع ضربها مرة أخرى. ولكنه سيحاول التأكيد علي أنك تترنح وسوف يُعلي عليك المكان الذي تهرب إليه لتعيد الكرة إذا استطعت. وبالطبع كلما كنت تعرف خصمك بشكل أفضل كلما استطعت أن تتنبأ بسلوكه أكثر وتتوقع بشكل أفضل حركته وحركتك التالية .

إن أفضل الممثلين الذين أعرفهم يضطروا إلي أن يهاجموا القياس - التحكم الكبير للكرة. إنهم يؤدون جيداً ويهربون بخفة وقد قرنوا علي اللعب قريباً من الشبكة و وراء الخط الخلفي. ومضارب اليد عندهم وملابسهم علي درجة من الكفاءة والتناسب. ولكن كل لعبة وكل مباراة يتشكلان بطريقة محددة لاستغلال ضعف الخصم ما فائدة استغلال ضرب الكرة القوي؟ لماذا الاستمرار بتحويل الكرة ببطء فوق الشبكة إلي شخص ما معروف عنه قدرته في القفز وكون الكرة في متناول يده؟ إن خصمك سوف يحدد دائماً الطريقة الخاصة التي بها تمارس مهاراتك وسوف يخبرك لماذا لا بد أن تضرب تلك الواحدة إلي

ظهر يده. من الواضح أن ظهر يده يكون أضعف. ومرة أخرى عندما يكون ممكناً فإن هدف تصرفك لا بد أن يكون هدف مفتاحك الرئيسي .

والآن نعود إلي الاحتمال مع الجمهور ولكننا لا نعرف هذا الجمهور. كيف نصل إلى طول الموجة لديهم؟ أولاً كنتيجة للخبرة يتم ذلك بالتناضح .

لقد قمت بملاحظة غريبة في جولتي ذات مرة بأنني افترضت بشكل متكرر. إنها ملاحظة فريدة من نوعها. ففي اللحظة التي نزلت فيها من القطار في هذا التابع من الوقفات في ليلة واحدة أحياناً كنت أعرف شيء عن الناس في هذه المدينة. كان بوسعهم أن يبدوون رسميين وغاضبون نسبياً وغير متحفظين تماماً ومبتهجين ومدفعين وودودين وعدائين وفيهم براءة الخ. والطريقة التي كان يتصرف بها الناس في الشوارع وإعلانات الشوارع وواجهات المحلات والطريقة التي كان يسلك بها المرور والطريقة التي كان يرتدي بها الناس ملابسهم ونظافة المدينة والوضحة كل هذا كان يضيف إلي ترك الانطباع. ولقد عرفت بوجه عام كيف أن العرض كان لا بد أن يؤدي في تلك الليلة. وحتى كيف لا بد أن يستقبل. وتخيل الضربة إلي نفسي عندما نتيجة لذلك تعلمت بأن كل ممثل مسرحي جيد في الموسم يتعلم ذلك كشيء متوقع .

وفي الحقيقة ويدون التجوال وإذا ما زلت في حجرة الملابس فإن المرء يستطيع ان يسمع من خلال الاتصال البيئي أصوات الجمهور المتجمع. ويمكن للمرء أن يقيس بشكل معقول ما سوف يجده بالفعل عندما ترتفع السيارة. والطريقة التي بها ربما وربما لا

ينادي الجمهور أو يضحك الجمهور أو يضحك بصوت عالي أو يتمتم أو يمشي يتشاكل بين الممرات والانعكاسات قد تقدم إشارات علي المسرح الواسع وغير المكتمل أو المكتمل. أو أين غالبية الجمهور يجلس بالقرب من خشبة المسرح أو في المؤخرة أو استجاباته من خلال خفة التعادل .

وبعد ذلك وبالطبع فإن هناك تلك الدلالات والتي وصفت في وقت سابق. وحتى وبدون أي تشريح تحليلي فإن الكثير من الممثلين المسرحيين ذوي الخبرة سيتعلمون أن يتحكموا في الجمهور كما سوف يؤكدون لك بالبديهية. أو قد يفترض المرء الحالة المزاجية للجمهور من خلال كلمة موجزة أو توقعات اعتيادية .

وبالتأكيد سوف تعلم متى تكون الليلة الافتتاحية كطلبك. وفي هذه الحالة فإنك لا تؤدي كثيراً من أجل الجمهور العادي كما مثل من أجل مجموعة محكمين من القضاة وأحياناً هيئة محلفين ومقدسة. أو قد تخبر بأن المسرح قد تم شراؤه من قبل مجموعة خاصة كفائدة لزيادة الاعتماد. شمر عن سواعدك واستعد من الاقتراب ربما لو كنت سعيد الحظ تصبح ثالثهم. والباقي قد يكون هناك كوظيفة واجبة وسوف يكونون أسعد في مكان ما. إن التحدي الحقيقي يكمن في الفوز علي الثلاثين الآخرين أيضاً. ومثل هذا المسرح يكون عادة صعب بطريقة جهنمية لكي يصبح موحداً .

مناسبة ملكية أو من ينوب عن الملك: كن مستعداً لاستجابات ليست سهلة لفترة. ومعظم الجمهور قد لا يكون مشاهداً خشبة المسرح كثيراً مثل مشاهدتي للأسرة الملكية.

وفقط عندما يكون واضحاً للمشاهدين أن أفراد الأسرة المالكة قد استرخوا ويستمتعون بالعرض فإن الأمر يكون كما لو تم تبادل إشارة وهو الآن على ما يرام للبقية لتفعل الشيء نفسه والذي يفعلوه حينئذ كواجب عليهم .

الحفلات الصباحية في منتصف الأسبوع. وحتى إلى اليوم فإن هذه قد يُنظر إليها كما زعم لويس كالهيرن مثل الموت بعد الظهيرة (إلا إذا بالطبع يكون عن عمد) المتسوقين المتعبين، أصحاب المعاشات، زوار من خارج المدينة ساذجون ويبهعون أي تذاكر بقيت وغير مباعة في الوكالة وليس لديهم أي إشارة عن العرض. وكل هذا قد يساهم في تقاليد نوع من الجمهور ليس مستجيب بشكل ظاهر. والمثلون ليسوا بالضرورة المثلون المسرحيون غالباً ما ينظرون إلى مثل هذه العروض ببساطة كنوع من إكمال العروض الثمانية المفروضة أسبوعياً. ولو كانوا أكثر حساسية أو ممثلين مسرحيين حقاً بالمعنى المعروف فلن يكون هناك أي اتجاه أو ميل نحو العرض (أداء العرض) بشكل روتيني وسوف يُعطي الجمهور قياساً كاملاً .

وأذكر أحد العروض الصباحية التي بدت وكأنها ليست حيوية في كوميدية مفروضة. وكنت أندش فيما بعد عندما أرى طابوراً من السيدات المسنات الواقفات من أجل التوقيع في الأوتوجرافات. وقد تجرأت على هذا الأسلوب الذي يفتقد اللباقة من خلال اقتراحي - إنه من خلال استجابتهم - لابد وأن يكونوا كرهوا العرض. "لا ليس" قالت واحدة. "لقد كان مرتناً لدرجة أن كل ما استطعت أن أفعله أن أمتنع نفسي

عن الضحك بصوت عالي" وقد اتفق معها في الرأي الأخريات. ولم أعد أنا فيما بعد ميالاً نحو تقديم عرض صباحي بشكل روتيني ولا أي عرض آخر .

وبعد ذلك بالطبع هناك عروض رد الفعل. وهذه ليست انعكاسات كثيرة لأي صفة مميزة خاصة في سلوك الجمهور إلا إذا كانت صفة فيهم لشراء التذاكر من أجل العرض بعد افتتاحية الصحف. وهذا يعكس كثير من الفتور والذي لا يستطع الكثير من الممثلين المسرحيين السيطرة عليه بسهولة بعدما يكونوا قد بذلوا قصاري جهدهم في الليلة السابقة. وليس هناك شك بأن افتتاحية الصحف قد أعطيت أكثر قليلاً من القياس (علي أية حال فإن الحكم "ليس مذنباً" يعني أن المرء يأكل باستمرار فترة أطول) ومع أفضل النيات فإن كثيراً من العروض الرفيعة في الليلة التالية قد تبدو تافهة. ونحن نحاول ولكن إذا حدث أننا تركنا بعض الكلمات الأساسية القليلة أو سكبنا القهوة علي ملابسها المشتراة بإعانة مالية فدعنا نفترض ببساطة أن تيسيس لها عادة متخلفة من الماضي .

وليس هناك أي تقمص لشخصية الجمهور كاملاً بدون ذكر الجمهور المشارك بجدية. وهنا يُصبح الذهاب للمسرح وسيلة دافعة للجماهير نفسها .

والليالي الافتتاحية بالطبع عندما يتوقع من العروض أن تبدأ متأخرة حيث إن مدير المسرح لا يستطيع أن يبعد الجمهور عن مصوري صفحة المجتمع. وكثير من السلام قد اكتظت بأسئلة محيرة ومزخرفة حيث تستطيع الصحافة أن تُلقي الضوء عليها. والتي

تُدعي الدائرة الماسية في أوبرا متروبلتان بنيويورك القديمة كانت فقط في مناسبات احتفالية قطع من الماس معروضة هناك أكثر من التي كانت لدي تيفاني في سرايها .

إن أندية الهواة والمتقشفون المستأجرون مازالوا يبذون الرأي في الأوبرا والبالية. وهناك القليل من الشك في أن الكثير موجودون هناك للتعبير عن الفرصة حتي ينهضوا على أقدامهم ويضربون بأقدامهم ويقولون "برافو" حتي تصبح أصواتهم أجشة. والانتعاشات الفردية للممثلين تبدو وأنها مصممة لتتناسب مع هذه الجماهير وبالا الأسف فإنها غالبًا ما تحمل هذه العروض الحماسية القليل من العلاقة مع الصفة الفعلية للعروض .

والجماهير التي تحضر التقديرات المسرحية العبادية قد لا تكون في المؤخرة البعيدة. ويبدو أن هناك كثيرًا من كتابة النص من أجل سلوك الجمهور في مسرحية عرض الرهب في روكي كما يوجد بالنسبة للممثلين المسرحيين. وعادة ما يؤكد "باري هامفري" إن جزءًا من جمهوره يلوح بزهرات الجلادبوس في إيقاع .

وبالتأكيد فإن الجماهير في الميلودراما الهزلية في العصر الفيككتوري يتوقع منها أن تهتف ضد وحتى تقلد بالأشياء . تقريبًا ما يكون هذا دائمًا مرح من النوع التنظيف الجيد ويعتمد على ما يقلقون به. وعندما قدم مسرح الإنسبيل مسرحية السكر في جولاته من عدة سنوات مضت فإن الجمهور كان بالفعل يزود بأكياس من الفول السوداني مع البرامج. وفي إحدى المناسبات فإن طفلًا صغيرًا في المقدمة كان يتدف

القول بشده لدرجة أننا خفنا على أعين الشخص الذي كان يقوم بدور النذل أو الجمهور في الجانب الآخر من خشبة المسرح. وقد أرسلنا إحدى العاملات في المسرح لتطلب من الطفل أن يكف عن هذا. وعادت العاملة وهي عاجزة لتخبرنا أن الطفل كان ابن الممثل الذي كان يؤدي دور النذل ونتيجة لذلك تحولنا إلى توزيع الفشار .

ومن ناحية أخرى فإن هناك جماهير تبدو على أنها مصممة علي ألا تستجيب لأي ظروف. وكما ذكرنا من قبل أن بعض فاعلي الخير قد اشترؤا كل التذاكر لكي يتم بيعها إلى المتعاطفين بأسعار عالية فإن الممثلين يختبرون حقًا عندئذ: متضايقون، متذمرون وأحيانًا ما يفضون في نومهم. كل هذا قد يُسمع وغالبًا ما يُخرج مُشتري التذاكر بسبب عدم اهتمام أصدقائهم ومعظمهم كان يتمني أن يتبرع بالنقود بدلاً من ذلك وغالبًا هذا ما كان يتناه الممثلون .

وبلا شك فإن هناك مقابلات أخرى للجماهير حيث يمكن أن يحذر المرء مقدمًا ويفعل المرء ما يستطيعه حتي يتناسب معه. أصدقاء أو كشافة صوهيون في الجماهير. شخصية بارزة توفت. الحرب قد أعلنت. وفي إستراليا فإن نتائج سباق الجياد ربما تؤثر في الجمهور مثلما تؤثر الأحداث الرياضية الأخرى ولكن علي الأقل فإننا نعرف ما يمكن توقعه ولجهز أنفسنا طبقًا لذلك .

وطريقة أخرى للوصول إلى طول الموجة عند الجمهور. وهنا يمكن أن يكون العرض الأخير للإجادة المسرحية. هذه الطريقة تكمن في التحليل النفسي الفوري وعندما

تخذلنا تلقائية إلبديهه في الحكم والامتسلام الجبري لما هو حتمي فحيثئذ قد نستدير نحو التحليل النفسي في مجلة ريدر دايجست .

وماذا حدث لهذا الجزء المضحك ؟ لم يضحك أي شخص هل كان الموضوع شديد الحساسية؟ هل عملت باجتهاد أكثر من اللازم؟ هل كان هناك ارتباك؟ أو لم أكن واضحاً بشكل كافي؟ أو أي عدد من الأشياء المضحكة ربما يكون قد حدث للجمهور وهو في طريقه للمسرح. وبينما قد نستنتج بعضاً منها فربما نلمس فقط النتائج بينما نقوم بالعرض ونضطر إلي الرجوع إلي تقييم أوسع أو علاقة الممثل المسرحي بالجمهور .

وأحد الأحداث التي تسمى "هناك تمامًا وبعد ذلك" كانت تتعلق بالجمهور في تجربة العرض المسرحي لمسرحية مقطوعة موسيقية سريعة عندما لمح الجمهور الأثر الضئيل للدخان والذي لم يستطع الممثلون ملاحظته. وفي هذا المثال فإن القلق وعدم الاهتمام عند الجمهور قد أصاب الممثلين بالارتباك. وحث ريتشارد روجرز والذي كان بين الجمهور يشاهد عرضه علي أن يوقف العرض ويشرح للجمهور. إن قاعة الإستماع التي بها مكيف الهواء لم يكن مزوداً بفتحة علي خشبة المسرح. كان هذا المكيف يلتقط الدخان من ممشي جانبي حيث كان مطعم مجاور يحرق قمامته وحيثئذ فقط استطاع العرض المسرحي أن يستحوذ علي أنظار الجمهور. وبدون ريتشارد فإن الممثلين كانوا سيضطرون إلي العرض حيث يصبح الدخان كثيفاً بدرجة تكفي لتجعلهم يفرون .

ولا يستغرق الأمر وقتًا من المحلل النفسي المدرب جيدًا لكي يفترض أن الجمهور

خائف من التيران ذلك الشيء الذي يمكن أن يوجد بشكل معقول حيث يأتي الدخان ولكن يتطلب الأمر منه أن ينظر بشيء من الاستفسار لكي يُقيم المواجهة الأقل وقاحة. دعنا نفكر في الأمر. من هو الجمهور ؟

مجموعة من الناس متجمعين من أجل مغامرة بذيلة ما .

لماذا أتوا؟ هل لأننا قد أعلننا عن ذلك؟ وكذلك يفعل الحانوتي المحلي بسبب ما قد أعلننا؟ حسناً ما هو الذي أعلننا عنه؟ عندما كان العمل المتعلق بمسرحية العنقرين الهارد المترقع في سيدني أعلننا عن فكاهة وعدم قهر الناس تحت الضغوط وكان هناك حجوزات جيدة قبل العرض. وفي "ميل بورن" نجحت المسرحية كمغامرة في جناح خاص بالسرطان مع اثنين من المرضى اللذان يحتضران . وقد مات العرض حتي بعد الكتابات الجيدة عنه .

هل ذلك يعني أن موضوع الموت هو موت للمسرحية؟ في "ميل بورن" في ذلك الوقت الخاص ربما في وقت آخر ومكان آخر؟ وماذا عن مسرحية موت الهائع؟ أو مسرحية الموت بأخذ أجازة؟ نجاح كلاسيكي وأيضاً كلاسيكات ناجحة ولكن بلا شك فإن شخص ما في المكتب الأمامي كان لديه بعض القلق فيما يتعلق بالعنوان حتي كشفت عن ذلك الأرياح والاتقادات الجيدة .

ما هو الشيء الذي في نفسية الجمهور والذي في وقت يجتنب أي تصور للموت وفي وقت آخر يتذوق الفكرة؟ ربما في حادث "ميل بورن" فإن تلميح ما قد يكمن في

الحقيقة. إنه في ذلك الوقت كان هناك اهتمام كبير بالسرطان والمواد المسرطنة والتفاصيل المهددة لمعدلات البقاء علي قيد الحياة والمشكلات العلاجية. ولهذا ربما لم يكن الأمر مواجهات مع الموت نفسه كثيراً مثل فكرة الموت من السرطان .

وعندما تمت كتابة هذا يبدو أنه هناك بالكاد مسرحية أو فيلم أو مسلسل تليفزيوني لا يوجد فيه أي مواجهة مع الموت غالباً بشكل عنيف. وفي إحدى المسرحيات الأورالية المحلية فإن المعدلات ارتفعت بسرعة الصاروخ في الليلة التي عُرف فيها أن أحد الشخصيات المحبوبة كان علي وشك الموت. ولكن المتعصين لذلك السلسل كان يوسمهم توقع أن الموت سوف يكون علي الأقل شيء ملطف إذا لم يكن رومانسياً .

وفي الإجابة المؤقتة علي السؤال لماذا يأتون؟ فإن الجمهور يأتي لأنه يشعر أنه في حاجة إلي شيء ما سوف يكون علي خشبة المسرح. إن إعلاتنا قد ينشر ذلك أو ببساطة يُلَمَح إليه ولكن الجمهور لن يستمر في المجيء بغض النظر علي ما أنفق في الإعلان إلا إذا كان هناك وعداً بتلبية تلك الحاجة .

ما هي احتياجات الجمهور ؟ علي سبيل المثال إذا كان لابد أن يتقبل مشهد الموت هل لابد أن يكون مرعباً رهيباً واقعياً رومانسياً كوميدياً سماوياً نبيلاً أو كيف ؟ في الأوقات المختلفة أشياء مختلفة .

ولذا ماذا أدخلنا في الجمهور ؟ ناس قاصوا بالإلهاز في كل قسم ؟ ليس من المحتمل. إن هناك أقسام عديدة وناس كثيرون جداً يفترضون أن أي مجتمع سيكون مأهولاً

بالناس فقط من خلال الإنجاز التام. وفي أي مجتمع فإن هناك ناس كافيين لديهم حاجة مشتركة للتدعيم أو لتبرير عرضاً يُغاطب احتياجاتهم الخاصة .

إن الجمهور يتكون من الناس الذين لديهم حاجة .

وماذا يمكن أن نفعله بخصوص ذلك؟ لقد قال شكسبير "إن الغرض من التمثيل والذي نهايته في البداية والنهاية كانت وتكون تصوير الطبيعة كما كانت بأن يعرض فضائلها كأحد الملامح لها ويحتقر صورتها الخاصة وعمر وجسم الزمن شكله وضغوطه "ألم نتحرك كثيراً منذ شكسبير؟ فقط في التفاصيل الخارجية في الأسلوب. إن الإنسان الأساسي لم يتغير أبداً وكل الفرائز هناك بلا شك منذ آدم وحواء .

وإذا كان بوسعنا الحصول على قياس لجزء ما أساسي في المجتمع يبدو أنه مطلوب، أليس ذلك يعني أنه لدينا بشكل أتوماتيكي فكرة جيدة؟ ليس محتملاً. ببساطة ميزات أفضل. وليس كل المسرحيين ماهرين بشكل متساوي في استخدام المرأة بمعنى آخر أننا قد لا نكون جيدين بما يكفي ولكن من المحتمل وأكثر أهمية فإن مادتنا زُيّا لا تكون مغربة أو لبقّة بشكل كافٍ. أو بالصدفة فهي لبقّة أكثر من اللازم .

إن الشعبية أو القبولية هي عامة انعكاس لما هو صَحّ أكثر مما هو جيد. كم عدد المرات التي خطر فيها على أذهاننا النوعية الضعيفة لعروض معينة والتي بالرغم من ذلك تجلب أعداداً كبيرة. وعندما يُقارن هذه العروض التي تكون موضوعاتها متصلة

بأقلية بسيطة ولكن نوعية التقديم قد تكون رائعة فإن التغيرات قد تكون متكررة أكثر بين ما يسمى بالجيد ولكن غير المتصل عامة .

وعلى سبيل المثال ما هي المسرحيات التي نجحت أثناء الحرب العالمية الثانية في إنجلترا وفي قمة الحرب المخاطفة؟ إنه العمل الصاخب لجذب الانتباه والذي هو غير واقعي وحسي وهادف وأيضاً الألفاظ المتعلقة بجرائم القتل. ويمكن للمرء أن يعترف بسهولة أنه في حاجة إلي حفلات الموسيقى في معسكرات الجيش المجيد ولكن الجشث علي الأرض؟ أليس هذا شكل آخر من الاستخفاف بالموت والذي كان دائماً مواجهة مخيفة وفي وقت الحرب المخاطفة بما يكفي بإصابة الناس بالجنون بسبب الرعب إذا نظروا إلى التوقعات بصراحة وبلا هزل؟

وليس هناك شك بأن الناس قد احتفظوا بروحهم العالية ليس فقط من خلال الشجاعة الصريحة والكبيرة لعامة الشعب ولكن ربما كثيراً بسبب روح الشعب الإنجليزي في الاستفادة من الأعمال المسرحية ليس فقط الأفلام والتمثيليات الراديو والتمثيليات المسرحية ولكن أيضاً التراث الطويل للطقوس المسرحية كما هو الحال في المهرجانات والتلميح الساخر والمرح في الحياة اليومية. وتعتبر اللغة العامية ذات الإيقاع لأهل لندن شاهداً علي ذلك. ولا يوجد هناك شيء هام يوصف في الحقيقة. وتقدم المراجع الأكثر أهمية بطريقة شعبية في أسلوب تعليقاتي ملتبس. وهكذا فإن شريكة الزوج ليست هي الزوجة ولكن "المتاعب والنزاع" .

إن عرض الحقائق مسرحياً ولكن تعميمها بدرجة خفيفة هو ما يفعله المسرح بشكل فيه خبرة. ونحن نجرأ ونقول إن المسرح يمكن أن يكون هو المخزن الرئيسي لمثل هذه المهارة. ولكن التمثيل المسرحي لا يقتصر علي المسرح ونشير بالطبع إلي فن الوقت في التعبير المسرحي. التمثيل وجهاً لوجه وليس عن طريق الكتب أو الصحف . إن الطبيب الذي يلوح للمريض بعملة خطيرة بأن العلاج يؤكد نتائج إيجابية هو عادة ما يمثل هدفه أن يفرس الأمل إذا لم تكن الثقة. ورجل المباحث الذي يستجوب المشتبه فيه يمثل لكي يخيفه ويجبره علي الإعتراف أو علي الأقل لكي يُجرم شخص ما آخر وكل منهما يكون قد استخدم طريقة مختلفة .

وكذلك أيضاً يفعل الممثلون المحترفون في اختيار طرقهم طبقاً للاحتياجات. وإحدى الطرق التي نستخدمها هي اختيار أسلوب تمثيل خاص نفترض أنه الأفضل لهذه المغامرة الخاصة بمعنى ليس الأمر بعيداً جداً في التفكير في أساليب التمثيل كأشياء معادلة مُعادلة لحد ما لأشكال السفر .

وإذا اخترنا طريقة مُشار إليها وسطحية مع خطوط عارية جداً بتقمص الشخصية ومعرفة سطحية ضئيلة بأمور الشخصيات والتأكيد على قيمة التسلية باستمرار فربما نفكر في القيام بجولة علي سفينة متعة والتي تتوقف ليوم أو هكذا في عدد من الموانئ. ويتم العناية بكل ما نحتاجه من لهر ومتعة. وعلي فترات نلمح بعض الأجانب الغريباء. ومقابلات ضحلة جداً جيدة لاستجابات التعاطف .

إن الناحية الأخرى من طرق التمثيل تقدم وصفاً للشخصيات متعدد الوجوه وعلى

الأفضل مع تفاصيل من العمق والعرض الكبير. وهذا يشبه المعيشة مع أسر في منازلها في بلاد أخرى. مقابلات عميقة. وهنا أفضل الفرص لتوليد التقمص العاطفي وبين هذين الناحيتين يكمن الهجين الذي لا يُعد .

وهناك طريقة حديثة بشكل خاص تستحق الإشارة والبعض يُطلق عليها "الطريقة غير الملتزمة" وفي هذه الأوقات من الخدمة الذاتية وعقلية محطات البنزين حيث استخدام شعار اخدم نفسك بنفسك تبدو أنها قد تخللت صناعة الترفيه أيضًا حيث لا تفعل أو تعرف الشخصية أي شيء ويتوقع من الجمهور أن يقوم بعملية إسقاط حتي يملأ كل شيء. وهذا الأسلوب العظيم في الإشارة (ليس هناك داعي لتوليد مشاعر مناسبة) أحيانًا يساعد بالفعل في الإغراء بالتقمص العاطفي ومن هنا تكمن قراءة أي سلوك يحتاجه المرء حيث هناك ليس يوجد أي دليل واضح للإيحاء. وهذا يشبه السفر إلي بلد آخر محبوبًا في فندق يأخذ شكل الأسلوب العالمي وتعرف أن هناك مواطنون حولك ويمكن أن تعتمد علي ما يُقال أو استخدم خيالك الخاص فيملأ يتعلق بكيفية تصرفاتهم وأشكالهم ولكنك لم تقابل أي منهم في الحقيقة وبعد ذلك عندما تمرد للوطن ربما تشرح عاداتهم الغريبة .

ولو أن الممثل المسرحي قد اختار بحكمة طريقته الخاصة بالتمثيل فإن الجمهور يتجاوب معه. وبالاعتماد على مهارات الممثل وتعرف الجمهور للسقوط فإنه يعيش الموقف معه. وفي الفتازيا بالطبع فإن الجمهور يستجيب إلي أي تظاهر مقبول ويقدم

الناس الآخرون في الجمهور ما يذكر دائماً بأن الأمر يحتاج إلى تظاهر أو ادعاء. وعلاوة على ذلك فإن قوة الإعداد وظلام قاعة الاستماع والجلوس كثفاً إلى كتف كل هذا يزود الجمهور بالاطمئنان العاطفي والأخلاقي للحماية والذي يدعو كل شخص إلى إسقاط حارسه. وهكذا فإن الجمهور يصبح أكثر تعرضاً للسقوط أو يمكن الإيحاء له. كذلك فإن الموافقة الاجتماعية على استمرار المسرح تقدم عاملاً آخر من الشرعية والذي غالباً ما يُعزز الإغراء بمشاهدة المسرحية. إننا لم نرتد تماماً إلى خشبة المسرح البسيطة التي كنا عندها ذات مرة عندما كان من الشائع قول "لاهد أن تكون هكذا لأنني قرأت عنها في الصحيفة" ولكننا نأخذ من خلال العمل المفصل جيداً .

إن المسرح كان دائماً مقنعاً جداً أكثر من الصحف. وقد غرسنا بنجاح تعليمنا حيث إن الجمهور لم يكن يدرك عادة أن الشيء يُعلم. هل تتذكر كيسبي وينسون في حكمته القائلة "إن الجمهور لا يجب أن يُعلمه أحد ولكنه يحب أن يتعلم" وكدليل على ذلك ألم تصيح التشبيهات المسرحية تضمينات طبيعية في لفتنا وتفكيرنا؟ إننا نشير إلى ما هو أكثر من بروتس وكاسبوس أو بيباجو في هذا العالم. أو أن شخص ما قد رفع شخص ما آخر إلى خشبة المسرح. أو أنه قد صنع مشهداً. وحتى كلمة "فاحش" كانت تعبيراً مسرحياً يشير إلى شيء ما لاهد أن يحدث فقط خارج نظرة العامة. ومن الناحية التهكمية فإن المسرح الإغريقي الأصلي والذي أعطي الفرصة لنشأة المفهوم كان ينظر فقط إلى سلوك واحد بأنه فاحشاً. الموت أو عملية الموت. وكل شيء آخر كما كان في المشهد بما فيه العري والفصول الجنسية الواضحة. إن الفن والحياة يستعيران من بعضهم البعض .

ولقد استخدم المسرح كمقنع عظيم جزئيًا لأنه استطاع أن يعمل على عدة مستويات وكان مغريًا بشكل ملئوي. وبينما يدأ واحدة كان يمكن أن تصافح يدك فإن اليد الأخرى تنشل جيبك. وقد عرف هذا جيدًا "هتلر" وليس هناك شيء جيد تمامًا أو سيء تمامًا فيما يتعلق بالفنون المسرحية ذاتها ففي حد ذاتها فإنها ليست أخلاقية مثل السكين التي قد تكون أداة للدمار في يد القاتل ولكن تصبح أداة للخلاص في يد الجراح .

ولكن لا بد أن يكون الممثل المسرحي مستعدًا لتخمين ما إذا كان ما يفعله مصممًا على مساعدة أو تأخير المشهد الاجتماعي أو جماعات الناس. وبالطبع فإنه في أفضل الحالات يظل تخمينًا متعلمًا. وسوف يكون عادة من الصعب ألا نعرف كم من التخمين متضمن في تقييم الإعلانات التجارية المقدمة. فأحد الإعلانات يزكي السجائر وأحد الإعلانات الأخرى يزكي القيادة الآمنة. ولكن أحيانًا فإننا نخمن بشكل خاطف ومرة أخرى وبالصدفة فإن هناك مخاطرة واضحة إنه بينما العرض قد يبرهن أنه مفيد بشكل إلهامي للكثير فإن شخص ما هناك قد يُعرض على الدمار كما هو الحال على سبيل المثال في مسرحية برتقالة آلهة الساعة. ولذا فإننا أحيانًا ما نُقامر. ولكن أي شخص يمارس الفنون المسرحية على الجمهور لابد أن يكون مستعدًا لتحمل عواقب أفعاله عندما يتغير الجمهور .

إن اكتساب مهارات الأداء المسرحي ليس سعيًا أقل براعة من شراء مسدسًا. وحتى إن لم يكتسب المسرحي المسؤولية الأخلاقية فيما يتعلق بالطريقة التي يوظف بها هذه

الوسائل فإن كلا الاستحواذين يمكن أن يكونا محفوفين بالمخاطر تماماً نحو البقية. وبدلاً من الوصول إلى الهدف حيث يحتاج المسرحيون الحصول علي رخصة مثل مالكي الأسلحة النارية أليس من الأفضل لنا أن نُعيد فحص مهاراتنا ونلجأ إلى العمل بطريقة مسئولة اجتماعياً بأفضل قدراتنا؟

وبغض النظر عن كون الممثل المسرحي ماهراً أو شعبياً لو سمح لنفسه بأن يجعل عملاً ما مشكوكاً فيه يتقبله الناس بحجة "إنني فقط ممثل وأقوم بتأدية وظيفة أو عمل تمثيلي. إنني لا يمكن أن أكون مسئولا عن كيف تأثر الآخرون" فحينئذ يظهر ذلك الممثل المسرحي في نفس التصنيف مع المرتزقة المستأجرون لتدمير القرى التي ليس بها وسائل دفاع أو مقاتلون يحملون البنادق. وعلى أي حال فإنهم فقط يدمرون عدداً قليلاً من المنازل ويطلقون النار على أهداف متحركة .

ببساطة أنهم يؤدون عملهم .

الفصل السادس والخمسون

الجيد والصحيح

التلفزيون والسينما وخشبة المسرح

فى الفصل الذى قدم الفرق بين التمثيل والأداء المسرحي وهو الفصل ٤٣ تعرفنا على اثنين من قوائم المراجعة في المعايير الممكنة في التقييم. وهاتان القائمتان بالتأكيد سوف تُريكان الجميع باستثناء عدد بسيط من الطلاب. وهؤلاء الذين قد تعرفوا على الموضوع منا بتفاصيل كبيرة يعتبرون قليلون نسبيًا. والحقيقة في أن الحكم على التمثيل أو الأداء المسرحي الجيد أو كلاهما ما زال يتكرر عامة من قبل غير الطلاب الذين قد لا يعرفون أو يهتمون بمثل هذه المعايير التي تبحث في التفاصيل. إن الأعمال والنضج الثقافي يعتمدان علي تلك القرارات .

من غير الطلاب يستطيع أن يقول ما هو التمثيل الجيد؟

كل شخص .

اسأل أي شخص. سوف يُعلق على ما شاهده في التلفزيون أو السينما في المرات الأخيرة أو حتي ما شاهده علي خشبة المسرح. وليس هناك أي تردد في تقييم نوعية تمثيل هذا الشخص أو ذلك. وأحيانًا ما يتطوع ويقول "إنني أحبه فعلاً" وأحيانًا ما تأتي هذا العبارة من الزاوية حيث ما نكون قد دفعنا معلقنا المسكين بأسئلة مثل "ولكن

ماذا يجعل التمثيل جيداً؟" وبعد أن تكون قد دافعت عن نفسك لفترة بإجابات، مثل "حسناً لقد شاهدت كثير من التمثيل وهو جيد" أو أن "كل شخص يعرف ما هو التمثيل الجيد" وبعد ذلك حسناً "لقد كان حقيقياً وطبيعياً" وبعد ذلك يقول "إنني يمكن أن أصدق أنه كان ذلك الشخص" وحتى يمكن أن يقول "حسناً لقد قال النقاد هذا" وأخيراً الحجة في قوله "حسناً لقد أحببته".

ومعظم المثاليين المسرحيين يمكن أن يعرضوا سجلات مليئة بالقصاصات وفيها عدة كتابات نقدية مختلطة. وأحد النقاد المتعلمين يقول "عرض ملهم ورائع" بينما آخر على نفس درجة الاحتراف يقول عن نفس العرض "مضلل جداً ويخرب المسرحية". وبالنسبة للقبول فإن الشخصية قد تبدو مقبولة جداً بالنسبة لك. ولكن جارك يعتقد أنها شخصية مصطنعة فمن نصدق؟ أليس يوجد أي نهاية موضوعية للتقييم حيث يعطي الممثل المتلهف بطاقة التقرير "أ" بالنسبة للعرض الرائع و "ب" بالنسبة للممتاز و "ج" بالنسبة للجيد... إلخ؟ أو حتي تحليل ما متعدد الأطوار يقيم النواحي المختلفة في العرض بالنسبة لبعضها البعض؟ وأخيراً بالنسبة لمعيار ما أو هل نحن محكوم علينا بالاستسلام لما هو حتمي في قولنا "إنني أحببته إنني كرهته".

هل يمكن اقتراح أن الموضوعية يمكن البحث عنها أو حتي العثور عليها وأن الحكم الشخصي ربما ينظر إليه كتقييم لما هو "صحيح" أكثر لما هو "جيد"؟ صحيح بالنسبة لك صحيح بالنسبة لأزماننا وحتى مجتمعنا وهذا يعني أنه مناسب ومتصل ومتمتع وفيه ميزات أخرى تجعله مناسباً.

وبالطبع فإنه على البطاقات قد يكون "جيداً" ما هو "صحيح" ولكن "جيداً" ربما لا بد أن تقاس من خلال مقاييس أخرى .

ونحن مضطرون فقط لأن ننظر إلى مثالنا السابق الذي عن الأطعمة السريعة. فبعض الجهات المحايدة قد قاست هذه الأطعمة وفقاً لمعاييرها وأعلنت أن معظمها لم تكن جيدة من الناحية الغذائية ولم يستطيع أو لم يريد باعة الأطعمة ومنتجبيها أن يخبرونا بذلك فمن هي تلك الجهات المحايدة ؟ علماء التغذية والعاملون في الطب وغبراء الصحة ومعالملهم .

والآن تذكر أننا نتحدث فقط عن الطعام ولقد احتاج الأمر إلى عدد كبير من الخبراء الذين يدرسون الموضوع علمياً ويحصلون على مؤهلاتهم في القياسات الموضوعية. وعلى الجانب الآخر فإننا نضع أحكام هؤلاء الذين يصوتون بأذواقهم أو حسابات البنوك لديهم فمن يجب أن نصدق ؟

وعندما تأتي إلى موضوع شراء سيارة فهل تتخذ القرار الحاسم من خلال حالة التلميع والتنجيد بالنسبة لجسم وفرش السيارة؟ أو هل تبحث عن نصيحة الميكانيكيين المحايدين والجمعيات المختصة بالسيارات أو هل تصدق البائع؟

وإنه من محض الصدفة ان كلمة "صحيح" مرتبطة باستمرار بما هو جاهز وملامح وسطي. وكم عدد المرات التي يستطيع فيها الشيء الصحيح أن يتحمل الفحص المتأنى الدقيق ؟

والمرء يفكر في تساهيل الإعلان الحديث كثير حيث يمكن لأي شيء أن يُباع على شرط أن يُقدم بشكل جذاب بما فيه الكفاية. تأمل سرعة زوال الموضة والاتجاهات والسهولة التي تختطف بها هذه الأشياء وقد تم البيع والشراء فيها بشكل حماسي حتي من قبل الذين يفهمون بيتنا. فإلي أي درجة تكون الشعارات والعبارات البراقة تجهد قبولاً من قبل العديد؟

وتذكر المرء لبعض الأبيات الشعرية في أغنية ما والتي لم تصبح مشهورة وتقول هذه الأبيات "في هذا العالم من المتع المبالغ فيها والكنوز المبهض تقديرها" وغالباً فإن الزخارف الخارجية هي التي تجذب الأنظار إلي ما هو صحيح وهذا ليس إنكار. إن الصناديق الساطعة ربما يحتوي على كنوز حقيقية فأحياناً ما يكون هذا صحيحاً. وفي هذه الحالة فإن ما يعد به الصندوق تجده فعلاً في المحتويات. تلك المحتويات التي يمكن أن تتحمل التفحص والتدقيق. نعم فإن الصندوق الذي يحتوي على هدية جميلة ملفوفة يمكن أن يحتوي أيضاً على ماسة جيدة وحقيقية .

إن عدم القدرة على التمييز بين ما هو "صحيح" وما هو "جيد" قد غيرت التاريخ فهناك شعوباً كاملة قد تم المتاجرة بها من أجل أشياء تافهة وصغيرة .

وعندما ترغب في تحديد الحالة الصحية لك وحالة سيارتك أو كيف كان عملك العام الماضي فإنك لا تذهب إلى الاستشاريين من ذوي النيات الطيبة ولكن عديدي الخبرة ومع

ذلك عندما نريد ان نعرف كيف كان عملاً ما في الأداء المسرحي أو الأداء التمثيلي جيداً يصبح من نستشير شيء مذهب .

تذكر الاقتراح الذي فيه كيف شيء ما جيد قد يقاس بمعاييره الخاصة. فمتر واحد مقطوع من الخشب يكون أفضل جداً عندما يكون بالضبط متراً واحداً. ولكن الممثل المسرحي ليس جذعاً من الخشب بالرغم من التشابه العرضي. إن الممثل المسرحي وعرضه المسرحي من المحتمل شراكه معقدة جداً في أي شكل فني قد تم إخراجه .

أين نبدأ لقياس عمل على الطموح؟

إن الصمت المخصص للأذن هو صوت لعدد لا يُحصى من الخبراء النظريين والمسرحيين العاملين والذين يقيمون قواعد الموضوعية لديهم علينا من أجل النقاش وهذا كعمل يتسم إما باليأس أو المغامرة. ربما جزء من كل فإنني أقدم معايير الخاصة من أجل الفحص عندك. فكن ضيقاً عليّ .

إن قواعد الخاصة بهساسة تقوم على قياس الجهد على التمهيدات وليس هناك حاجة لتعلق علي درجة الجمال التي غنت بها البنت الصامتة. إننا نحتاج فقط إلي تقييم ما قد تم محاولته .

إننا نتساءل ما هي وماذا نحاول أن تفعل ودرجة الإجابة التي تفعلها بها ؟

إن هذه الثلاثية من الأسئلة تنطبق على الكل وأيضاً على كل الأجزاء المكونة. إن كلمة "هو" ممكن أن تكون مشروعاً كاملاً مثل محاولة نحو شخصية مشهداً، أو علاقة أو محوراً مركزياً. إن كلمة "هي" يمكن أن تكون المكونات التي تستخدم لبناء الكل وتشمل الحوار واللهجة والتمثيل علي خشبة المسرح والعمل والانعزال والتحمل والتوازن والإيقاع السريع والرشاقة والجمال والقوة والمرونة والتنوع كل هذه كوظائف جسدية .

ومن الناحية الصوتية فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون صدي صوت نغمة، مرونة، مدي طريقة إخراج الصوت أو لهجة الطبقات الصوتية .

ومن الناحية العقلية فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون التصرفات والتركيز واختيار الأساليب التي تتضمن الدوافع والانتقالات والأحكام والنظام والصلة .

ومن ناحية الموقف فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون السلطة والتحميل والانفتاح أو التعرض للسقوط والعصابات والشجاعة والتصميم والمجاذبية والخصوصيات .

ومن الناحية البديهية فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون الخيال والإبداع والتنوع والأساليب اللاواعية والإلهام والتكريس أو الإخلاص .

ولذا فإنه عندما ننظر إلي عمل تمثيلي فإننا نجد أنفسنا ننظر إلي كلمة ما "هي" الكبيرة والتي تتكون من كثير من ما "هي" الصغيرة وبالنسبة للسؤال "ما هي"؟ فإننا عادة يكون لدينا صعوبة بسيطة في التعرف علي نصف تلك القائمة .

ومع ذلك ومع شيء قليل من التلقين فإننا نتعلم أن نُميز الاتعزال عن التنسيق والخيال عن الإبداع .

وبالنسبة للسؤال التالي "ما هي المفروض أن تفعله؟" فإننا هنا نجد أنفسنا نُخمن الإسهامات التي تقوم بها كلمة هي الصغيرة لكلمة هي الكبيرة وربما نصل إلى نتيجة تتعلق بكلمة هي الكبيرة .

ولو كانت كلمة "هي" الكبيرة هي خط القصة والمحور المركزي والتصرف المشهدي والأسلوب إلخ، فإن كلمة "هي" الصغيرة يمكن أن تُساعد في اخبار القصة وتوضيح المحور المركزي وتركيب التصرف المشهدي والإبقاء على الأسلوب متواصلاً .. إلخ .

وبعد ذلك لو نظرنا بدقة فربما نكتشف أن بعضاً من كلمة هي الصغيرة غير ضروري فإذا فحصنا خط القصة على سبيل المثال بالتساؤل "والآن هذا الجزء الصغير كيف يساهم في القصة؟" إننا نتأمل الترابط وبعد ذلك يمكن أن نسأل "هل معظم المكونات الأخرى تُساهم في نفس القصة؟" إذا كان الجواب بنعم فإن الجزء الذي ننظر إليه يعتبر على الأقل متواصلاً وبعد ذلك نسأل "ماذا يحدث للقصة إذا أزلناه؟" ولو كانت القصة يمكن أن تظل قيمة بدون هذا الجزء فربما يكون غير ضروري ولكن قبل أن نطلب من الممثل أن يزيله دعنا نتأكد أنه ليس عماد في تركيب ربما مكون ما آخر كبير مثل المحور المركزي للقصة .

وبعد ذلك وبعد أن نكون قد قررنا أن كل الأجزاء تنتمي إلى الموضوع نأتي إلى الجزء الصعب، ماهي درجة إجابة الأجزاء لعملها؟

وعندما يأتي الأمر إلي تقييم المكونات الجسدية فإني هناك العديد من الناس ذوي الحكمة البديهية والمدرين والذين يمكن أن يعرفون الرقص علي أطراف الأصابع غير الملائمة كما هو الحال في الباليه أو يسمعون مقطوعة موسيقية دخيلة. إن قرونًا من الوعي النقدي قد سلّحت عددًا كبيرًا من العامة بهذه المعايير ولكن من يمكن أن يعدد العمل النصف مكتمل؟ أو الشعور المُشار إليه؟ أو علاقة بمشهد ثلاثي قد عرض بطريقة نظيفة؟ أو طبعتين أو ثلاثة من المشاعر تُعلق في نفس الوقت وتُشكل؟ أو المكونات الحركية التي تبني عبارة؟

إن هذه مهارات لابد أن يتعلمها معظمنا .

هل هذا يعني أننا ناس ناقدين مفتقدين إلي الحكمة العملية وأننا نضع كل تصرف وشعور وكيف يتناسبان مع بعضهما نضعهما تحت ميكروسكوب وهما يقعان؟ نعم ولا. وأحيانًا فإن الصفة تكون واضحة في ذاتها ولكننا أيضًا مدربون على معرفة الأشياء غير المنسجمة مع بعضها بالبديهية. إننا نشاهد عرضًا تليفزيونيًا وفجأة نسمع جرسًا. شيء ما يتنافر. ما هو ؟ أننا نُدعم الانتطباع وعادة نكتشف أنه صوت استهجان .

وكما قال صديقي "رود بور" عندما قرأ أجزاء من هذا النص من أجل الأخطاء النفسية قال "إنني فجأة ارتعشت" وهذا عندما أتني إلي أحد التصميمات غير المدروسة والهشة والمتصلة بالمجال الذي كان فيه خبيرًا. وهكذا أيضًا هؤلاء منا الذين لديهم

تناغم مع الصنعة الدقيقة والترتيبات الفنية قد يحصل لديهم نوع من الرعشة أو التناافر .

وربما فعلاً تسأل "لماذا" "هل لابد أن أي شخص آخر يرتعش أو يتناافر طبئاً لمعاييرك؟"

إنني لم أقل أبداً إن هذه كانت قواعد أنزلت من الجبل. إن هذه معاييري أنا. ولكن ما هي معاييرك؟

ولو أن كلاتا قد شاهد نفس العرض وتلخص أنت الموقف بالاستهجان والرفض وأنا بالاستحسان بدلاً من الانغماس في "أنه" و"أنه لا" طوال الليل دعنا أولاً نناقش المعايير وبعد ذلك فإننا لدينا فرصة أكبر للمراجعة عندما يكون الممثل المسرحي عند المستوي وعندما لا يكون كذلك. ولكن على الأقل فإن المناقشة تكون قد أخذتنا إلي أعماق الإدراك بالطبيعة الإنسانية والتي كما يقترح شكسبير فإن التمثيل كله يدور حولها .

وأخيراً ربما قد نضطر إلي تحديد كم. كان صَخِيحاً العرض لكل منا وتوافق أو لا توافق فيما يتعلق بالتنوعية .

ولكن إذا كان الممثل المسرحي قد سمع أو اكتشف شيئاً مجهرلاً في نقاشنا فإنه أيضاً ربما قد يرغب في الاستفادة منه. ولو كان قد سمع أن شخصاً ما قد اقترح أنه لم

يكن يواصل عمله حتى الإنجاز أو أنه لم يكن محرجًا بشكل متناسب فإنه تكون لديه الفرصة في الاستجابة "وماذا" أو ربما هم "إنني اعتقدت أنني كنت أمثل بدرجة نظيفة. هل لابد أن أراجع أدائي مرة أخرى" ولكن على الأقل سوف يعرف ما ينجح أو يفشل في التأثير على الجمهور وسوف نشير إلى السلوك الذي كان يمكن أن يفعل شيئًا ما بخصوصي لو أنه قد اختار. ولكن ماذا كان يمكن أن يصل إليه إذا قلنا "جيد" أو "سيء" ماذا كان باستطاعتي أن أعدل؟

إن معظم الممثلين الذين أعرفهم يحتاجون بشدة إلي التوجيه والطمأنينة والاعتراف. هذا كله بعض من المردود الذكي لديهم. ومن الغرابة أن الاستحسان النقدي العادي أو تصنيف الجمهور بوجه عام يبدو غير ملائم لاحتياجات الممثلين. إن هؤلاء الممثلين هم خبراء في مجالاتهم ويعرفون كيف يخدعون الناس حتي النقاد فكيف يتسنى لهم أن يتقاسموا الأمور مع من تلاعبوا بهم. ومعظم الممثلين يحبون التحسين .

إن المشكلة الحقيقية والتي يواجهها الممثل هي الفرق بين لغة التقدير الشخصي التي يستعملها الجمهور والرتانة الموضوعية المستخدمة في الإغلاء بعروضهم. وعادة يريد الممثل ذلك النوع من التفاصيل التي يستطيع عدد قليل من الجمهور أن يعطيها. أو إذا استطاع الجمهور ذلك فقد يرفضون خشية أن يقل تقديرهم للمسرحية أو خشية المخاطرة بتحرورهم من السحر والوهم .

إن الزبون في الكونتر يُصيبه الكرب عند اختيار ما جريف أو شاليمار أو أويام أو

جوي ويدرس كيميائي العطور أنواع الأزهار وزيت الياسمين والإندول أو اسكاتول ويحاول أن يخفي الكيمياء وأيضاً اهتمامه بأن السيدة التي في الكونتر لابد ألا تعرف بأن الإندول وأسكاتول هما عبيران من براز الإنسان. وإذا أراد الممثل مردوداً ذكياً فلا بد أن يكون مستعداً للجمهور حتى يكون قادراً على الإدراك ومناقشة الاندول والإسكاتول.

وفيما يتعلق بأصدقاءك غير المؤهلين هل يمكنك الاعتماد عليهم من أجل مثل هذا التقييم العميق؟ وما هم النقاد الذين تعرفهم والذين يعرفون بالفعل الكثير عن التمثيل مثلما يعرف كاتب عمود السيارات المتوسط عن السيارات؟

وحتى حديثاً فإن التمثيل كان موضوعاً لا يمكن أن يُرى بالتفصيل وحتى كل ما يستطيع أن يفعله المسمون بالخبراء في تقييم عرض ما هو ماذا البعض منا مازال يفعله في تقييم سيارة ما وعيشي حولها. يُركل الإطارات بقدميه، ويحمل في الأكله، ويجلس علي مقعد السائق ويحرك عجلة القيادة قليلاً ويصل إلي عصي الفتييس وربما يطلب قيادة السيارة لمسافة قصيرة جداً. وربما لا تلاحظ زيت الماتور أو الدخان المنبعث من الشُكمان. ولا حتي تستطيع أن تسمع صندوق التروس وهو يُصدر صوتاً غريباً وذلك بسبب نشارة الخشب التي وضعها البائع في الترس .

إن تركيب القواعد النحوية والتفاصيل التحليلية عند الممثل المسرحي والتي نحن متشوقون لفهمها كانت كذلك لحوالي ثلاثة أرباع القرن. وهذا الكتاب يبدأ فقط في

فهرسة القائمة ويبدأ في النظر إلى حجم هذا العملاق من القطعة الموسيقية. وحتى ونحن لدينا هذا دعنا ننظر إلى خشبة المسرح مرة أخرى. دعنا ننظر إلى عرض مسرحي ما أسطوري فيما يتعلق بـ الذي أداه .

ما هو؟ إنه عرض مسرحي في الدراما ومحوره المركزي يبدو أنه "الجريمة لا تفيد" ما هو المفروض أن يفعله الأداء المسرحي لهذا الممثل؟ من المفروض أن يُعطي وصفاً متعدد الوجوه لشخصية رجل المباحث الذي هو هنا ليحل لغز جريمة الاغتصاب. وهذا الاغتصاب هو بالفعل شيء ما كان هو مستولا عنه لأنه كان هو نفسه القاتل .

ما درجة الإجادة التي يقوم بها الممثل المسرحي؟ دعنا ننظر إلى التفاصيل . هل كانت تصرفاته متميزة مع تلك الشخصية؟ للأسف شيء ما يتنافر. فعندما دخل وصفق الجمهور (هو النجم كما تري) فسقطت ابتسامة على وجهه ونظر إلي الجمهور وأوماً بالشكر. وهتافات بالطبع وقد ابتعد عنه دافعه لقد أدي التصرف لكي يعترف بالجميل للجمهور. هل ذلك يتماشى مع تمص الشخصية الجيد؟ لا. ماذا أيضاً؟ نعم عندما كان في الحجرة مع شريكه وكان أحد الأشخاص يستجوب أدي المشهد الثلاثي بشكل رائع جداً فقد حافظ على استمرارية التصرف الرئيسي علي ناحية ما بينما كان يمثل علي الناحية الأخرى يتصرف تكميلي. وعندما انتقل كان يعكس الأولويات. ومع ذلك فإن الآخرين لم يمثلوا بدرجة نظيفة جداً لم يمثلوا تصرفاتهم المتنازعة استجابة إليه. وماذا أيضاً؟ يمكننا أن نضع قائمة بالتصرفات وبعد ذلك المشاعر: كيف كان يُحرك

المشاعر بطريقة متناسبة؟ مرة أخرى قياس للتمازج. ما المقدار مما فعلوا قد ساهم نحو المحور المركزي الموحد؟

حسنًا لقد أدي تصرفًا واحدًا وهو يشن هجومًا ولكنه لم يبد غاضبًا بشكل متناسب. لقد أظهر دلائل من رباطة الجأش التامة بعد ثانية واحدة فقط وليس هناك أي ترحيل للحسابات إلى وقت آخر. ولذا فإن الغضب كان زائفًا بشكل محتمل جدًا ، ولكن انتظر هل كان ذلك لابد أن يكون غضبًا حقيقيًا ؟ إنه هو فعلاً القاتل ومعظم استجوابه عبارة عن تمثيلية تحذيرية أي تحريف للحقائق. لا أن الغضب غير الحقيقي سوف يكون بالفعل مناسبًا لتلك اللحظة الخاصة. والآن تلك يمكن أن تكون لمسة مهارة أو حادث عرضي. دعنا نري إذا كان هناك أي لمسات مهارة أخرى في مكان ما . نعم هناك. براقو. إن هناك مهارة في التعامل مع الأشياء الرفيعة .

والآن هنا مكان حدث فيه أسلوب التعبير الذكي. لقد أدي التصرف "يتنازل" وهو تصرف مُغير للموقف وأن هذا التصرف يدعو إلى تحلل النزاع ولكنه أبقى علي النزاع من خلال تقديم شعور بالغيظ. وذلك التصرف استمر لبعض الوقت ومع ذلك لأن أسلوب التعبير تزايد في حركته لأنه ظل يضخم غيظه والذي فيما بعد قد قل من خلال التقاطه العشوائي لقطع البورسلين المتجمعة ووضعها إلي أسفل وأخيرًا إسقاط إحداها في لحظة حاسمة والتي لم تتفتت بعد إلي شظايا ولكنها أشارت أيضًا إلى فقدانه لهدوءه. ربما يكون هذا إخراج جيد ولكنه لابد تمثيل جيد لأنه كان قادرًا على تنفيذه

بشكل سلس ويشكل متناسب فلم تجذب الانتباه إلى انفسها المشاعر أو العمل حتي لحظة الصدام. وهكذا يستمر الأداء حتي الجمع الأخير. ولكن أي من المحررين غير الرئيسيين سوف يتسامح مع نسخة الناقد لو كان كتب كل ذلك علي شرط أن يفعل بالطبع .

والإبقاء علي تقييمه مختصراً فرياً يذهب به بعيداً محوراً مركزياً ممتزجاً بشكل واضح يمكن أن يُطلق عليه "الهروب مع القاتل" قوي في العلاقات رفيع وأيضاً ممتد ذلك هو الأداء وعامة توافقات دائمة خاصة - اللهجة - وتصرف واسع المدي وسيطرة دافعه ورشيقة وقادرة على التعبير مع انتقالات سلسلة وبما هو جدير بالملاحظة بشكل خاص مقدرة علي التعبير من خلال توزيع القيم المختلفة علي كل من حركات الدافع والتصرف. سُلطة علياً مع سيطرة صوتية وجسدية بدرجة كبيرة. ولأنه يستحق التصنيف الذي حُيَ به فإنني أغامر (وهذا رأي شخصي لاحظ من فضلك) ولذا أقول بأن الانتهاكات البسيطة عند دخوله يمكن التسامح معها .

وما زال هناك الكثير من الكلمات ولكن أليس نستحقها ؟ ولولا الحقيقة التي ربما تكون عادية لماذا لا بد أن نفترض أنه مقبول بشكل مناسب أن نتعامل مع العرض من خلال قيم الاستحسان البسيط أو الاستهجان البسيط؟ إننا لا نفعل ذلك مع لاعبي الكريكيت وكرة القدم والتنس أو مع السباحين. إننا نناقش لعدة ساعات أدق التفاصيل عن كذا وكذا الذين قد تحسنوا أو سقطوا والمزايا ومقارنات هذا المشترك أو ذلك.

وصفحة بعد صفحة فى مساحات الجرائد وساعات لا تحصى من الإذاعة والتلفزيون كل ذلك يخصص لفرد تفصيلات الأشياء الدقيقة والفوارق البسيطة عن من وضع الكرة وأين وكيف. أليس يجب أن يتلقى الممثل المسرحي مثل هذه الاعتبارات؟

ولكى نُكرر فعمل الممثل المسرحي هو الأكثر شعبية والأكثر تعقيداً وربما الأكثر طلباً فى كل هذه الأشياء. إن إخلاصه لمهنته يمكن أن يستمر طوال حياته يحاول أن يتعلم ويصقل وهو يتعلم. فكيف يجرؤ لنا أن نُطلق على براعته الفنية تعبيرات بسيطة مثل "جيد" أو "سيء".

وبالطبع فإن المرء يستطيع أن يحتوي بشكل ملخص عرض مسرحي على أساس كونه جيداً أو سيئاً إذا كان المرء في عجلة من أمره. ولكن لابد أن يكون مستعداً بأن يُدعم ذلك الملخص بتفاصيل. إن كثيراً من الأطباء عندما يُطلب منهم موجزًا عن حالتنا الصحية قد يقولون أيضاً "حسنًا" أو "ليس حسنًا جدًا" ولكن مثل هذا الطبيب سوف يضطر إلي الاستشهاد بفصل أو سطر عندما نسأله "لماذا؟"

هذه ثلاث ملاحظات سريعة :-

الأولى: نُذكرنا بأن العرض لابد وأن يُقاس بالنسبة للمسرحية والغرض ولا يمكننا أن ندين ممثلًا معينًا بسبب معالجته للكوميديا بشكل سيء. في مسرحية لم تسمح بأي كوميديا أو بسبب عدم استعمال المتجر في الطعن بعد قليل من الشرب عندما يكون كل هدف شخصيته أن يبرهن على أنه لم يُظهر أي تأثيرات منظرية من الشرب .

وهذا يعني درجة معينة من التحليل المسرحي أكثر من التحليل الإنتاجي حتي نُقرر ما يمكن توقعه من أجل تلك المسرحية. إن بعض المسرحيات تحتاج إلي الحرية والتقليد. ولذا فإن الواقعية الجيدة سوف تكون غير ملائمة وبعض المسرحيات تحتاج إلى الاختراق، اختراق الحائط الرابع ولذا إذا لم تفعل فإن الأداء قد يكون غير مناسباً. ولابد أن يوجهك تقديرك الجيد لفرض وثية العمل .

وهناك نقطة أخرى لها علاقة بالمرض بخلاف النقاط المرضية وبخلاف الإجابة أو العبقرية. وهنا لابد للمرء أن يتأمل ليس فقط ما يستخدم المسرحية مقياس شيء على شيء. وهنا فإننا نهتم بموضوعات الفلسفة الجمالية وهي التي تحتضن نفس الدراما في الحياة نفسها .

ومن الممكن تقديم عرضاً رائعاً يكون خاصاً بهذه المسرحية لدرجة أنه حتي أكثر الناس حكمة لا يمكن أن يجد أي عيب ولكن بعد تقديم عرض عظيم حقاً فبعد ذلك قد يجد المرء ملاحظات من السطوح تضيف أبهاذاً أخرى إلي الشخصية والتي تُثري ما وراء تجاربنا أو خبراتنا العادية وما حتي تُقدر استقرائياً لكي تظهر البصائر في كل البشرية.

وهذا الشيء يوجد في الأعمال الأدبية العظيمة في كل الأنواع. وللأسف أحياناً في الأداء المسرحي. وإنني أقول للأسف لأنه كما قلنا من قبل إذا لم يُسجل العرض المسرحي على شريط فيديو فإنه يموت في اللحظة التي يُولد فيها. ومن بين الناس في

تلك الجماهير الخاصة فإن عددًا قليلًا نسبيًا ربما يكون قد تذوق اللحظات السحرية والباقي ربما يكون قد أخذ السحر كشيء مُسلم به .

إن الممثل المسرحي لا يصور الحياة بالمعنى العادي للكلمة. فالمواقف التي يعمل بداخلها تأخذ الأحداث التي قد تحدث فيها الحياة بشكل طبيعي عبر سنوات عديدة. وهذه تُجمع كلها في مدة ساعتين وهي أيضًا تعطينا لمحات عن الأعمال الداخلية للناس مع ميزة الوقت وتلميحات خاصة يمكن توقع أن يمر بها عدد قليل من الناس في الحياة الحقيقية. وفي حياتنا اليومية ربما يكون لدينا مجموعة من الأصدقاء لعدة سنوات وفي يوم ما ، واحد فقط من هؤلاء الأصدقاء قد يكتشف سرًا ما عميقًا عن شخص آخر في المجموعة. وفي المسرح فإن المتفرجين الذين يبلغ عددهم حوالي ألف وستمئة يعرفون ذلك كل ليلة. وعلى شاشة التلفزيون فإن الملايين يصبحون سرًا غامضًا .

ومن بين هذه الومضات البسيطة في التكتشفات الشخصية فإن العبقرية أحيانًا ما تفاجئنا. ويمكن للمسمة شعور أو تصرف تكميلي أو تكيف جيد أن يعطونا نظرة ثاقبة مثل ومضة الضوء .

إنني أتذكر إحدى المسرحيات عن بنت عادت إلى الحياة مع والديها بعد فشل زواجها وحدث أن أبها قد أخذ ذراعها فنظرت البنت إلى أسفل. والطريقة الخنونة ولكن المتردة التي أخذ بها الأب ذراع ابنته للحظة طويلة ما نسبيًا ورد فعل البنت كل ذلك كان يوحي بسفاح القربي ومن المحتمل لماذا فشل الزواج. وقد أكدت ذلك التخمين بقية المسرحية .

وبعد معرفتنا لهذا دعونا ألا نعتقد أن أي أشياء صغيرة زائدة هي بالضرورة تضيف للموقف ولذا فإن كثيراً من المسرح يكون مرتبطاً مع الفطنة والحيل الغريبة والتأثير من أجل التأثير وانغماس الذات والتظاهر الصريح كلٌ يدعي مغزاً روحياً ما وصله بالموضوع. وذلك نوع من جواهر الملابس المبهجة والتي تحاول أن تحمل محل الماس .

والنقطة رقم ٣ وهي أن أدوات التمثيل هي أساساً نفسها الأدوات علي خشبة المسرح والتليفزيون والسينما والراديو والمشاهد الجانبيهة والتصرفات والدوافع والتكيفات. ولكن أدوات الأداء المسرحي تجعل في الإمكان بالنسبه لك أن تتكيف مع كل وسيلة. فإحداها تطلب منك أن تتلاعب بالجمهور والأخري فإن المخرج والمحرر قد يتلاعبان بالجمهور. وإحداها تطلب منك أن تزيد من قوة الصوت ولا داعي للقلق فيما يتعلق بالاتسجام. وأخري تطلب منك ان تبقى علي صروتك منخفضاً وأن تكون علي توافق مع الشخص الآخر الذي يستخدم ميكرفون. إن كل وسيلة تفرض شروطها الخاصة فيما يتعلق بكيفية ممارستك للتمثيل ولاهد أن يكون الصانع ماهراً في التكيف مع كل مطلب .

وبالطبع إذا كان عامل الكاميرا يطلب منك أن تتحرك خطوه لليمين وأنت تضطر أن تتحرك خطوة إلي يمين خشبة المسرح فإن وقت ثمين في العمل قد يضيع بينما أنت تأخذ محاضره في الفرق بين يمين خشبة المسرح ويمين الكاميرا. ولكن التصرف المدفوع في وسيلة ما هو تصرف مدفوع في وسائل أخرى. والإعاقة في الكلام تعتبر إعاقة في

الكلام بوجه عام، وفي المواقف الأخرى. إنك تعمل داخل إطار في كل طريقة وتتصل بكل واحدة وتُعبّر بأسلوب في كل منها. عليك بأن تجعل انتقالاتك نظيفة. هي نفسها في كل طريقة .

ولكن كيفية بيع العمل المنتج هذا يختلف. تذكر أن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها الجمهور أن يقرأ ما يحدث لك هي من خلال عرضك الجسماني وتذكر أيضاً أن كل عضله في جسمك تتغير مع كل شعور. ولذا فإنه في السينما أو في المشهد القريب في التلفزيون فإن وجهك يملأ الإطار. ويستطيع الجمهور الآن أن يقرأ كل حركة صغيرة ولكن مكبرة وما يستطيعون أن يروه هو فقط عضلات الوجه. والآن علي خشبة المسرح فإن الإطار الأكبر يتم ملاءه من خلال ذهابك من جانب إلى آخر. والآن يستطيع الجمهور ان يري ويفسر حركة كل عضلة في جسديك. فإذا شعرت بالغضب نعم فإن وجهك سيتأثر. ولكن أيضاً ساقيك وظهرك وذراعيك ورقبتك حتي سرعتك ولذا فإنك سوف تمشي بغضب وتجلس بغضب وتُعطي إشارة أو تستدير بغضب. وكل ما تستطيع أن تفعله أن نسمع للممثل بأن يتحرك على خشبة المسرح لكي يملأ ستارة المسرح وإطارها وبالطبع يجعل دور الفاضل مفهوم بشكل أكبر حتي يملأ المسرح وإلا فإن العرض السينمائي الحقيقي يصبح أقل حقيقة من العرض علي خشبة المسرح .

ولكن المقدرة علي التكيف بكل إطار تأتي بالخبرة. وكلما اكتسب الإنسان خبره ذو

نوعية جيدة في كل وسيلة كلما اكتسب مهارة أكبر في التعامل مع تلك الوسيلة أو الطريقة .

أليس ذلك مدهشاً ؟

الفصل السابع والخمسون

الوظيفة

العقود - العملاء والاتحادات

أحد المواهب الشابة في إستراليا استخدم نفوذه وأعتقد أنه سوف يعمل بالولايات المتحدة ذلك العالم الكبير. وبالرغم من أنه كان صغيراً في السن فقد كان هناك شيء ما يُنسب إلى فاوست في إرادته لكي يتجنب الدين إذا لم يستطيع أن يكسب قوته. ولذا فإن النفوذ الذي استخدمه قادة طوال الطريق إلى لاس فيجاس. وفجأة أصبح مبركاً للأحوال .

بالتأكيد فقد استطاعوا أن يرتبوا بطاقات الاتحاد له وبالتأكيد أنه سوف يعمل ولكنهم سوف يستحوذون عليه فهو سوف يعمل حيث أخبر وسوف يكسب ما قد قرروا هم أن يكسبه وسوف يُدار من قبلهم وكذلك يتقدم دائماً ما سوف يكون مكرساً وكل ما كان هناك ليس بنوداً قانونية خارجة عن العقد .

لقد أصابه الرعب وعاد إلي بلده ذلك المكان الصغير قبل أن يبدأ العمل. وبعد أن أخبر المسرحيين الآخرين عن هروبه بدأ أن هناك رد فعل يتسم بالصدمة البسيطة وقال أحدهم "ماذا أيضاً الجديد؟"

من الناحية النظرية فإن الممثل المسرحي هو صناعة مفردة. فهو مدفوع ذاتياً

وَمُسْتَعْمَلٌ ذاتيًا وهو عمل ذاتي ويعمل عندما يختار (عندما يقدم العمل) ويسعى وراء العمل عندما يختار ويقايض علي ظروف خاصة وتبقي نفسه في حالة جيدة ويدرس عندما يري ذلك مناسبًا وكذلك فيما يتعلق بالإجازات: إنها صناعة الرجل الواحد .

هذه هي النظرية .

ولكن لأنه ليس دائمًا لديه تدريب علي العمل فإنه يستأجر محاسبًا ولأنه متواضع أكثر من اللازم لكي يرقى نفسه أو أنه بعيد أكثر من اللازم لكي يعرف أين الوظائف فهو يستأجر وكيلًا. وبعد ذلك عندما يحصل على الوظيفة فإنه يساهم بخدمات موهبته وتصميماته. ولكي يقوي من مؤسساته الفرعية في العمل فإنه ينضم إلي نقابة.

شيء أكثر من النظريات لأن الحقائق هي أنه بينما قد يعمل المحاسب فعلاً لحسابك فإنك تُدين بالفضل للآخرين جميعهم. والوكلاء ربما يعقدون مقابلة ويختاروك ويضع أصحاب العمل شروطهم في التوظيف. ومن الأفضل لك أن تلتزم بسياساتهم تمامًا. وتصنع الاتحادات معروف لك بتركك تنضم إليهم عندما يختارون هم ذلك. وهناك أيضًا فلاهيد أن تلتزم بسياساتهم .

وعليك أن تدفع وسومًا للاتحاد تقريبًا ١٠٪ من كل ما تكسبه إلي الوكيل. ودعنا نأمل أن تكون سعيد الحظ بما يكفي لكي تحصل على وكيلًا جيدًا. أما النوع الآخر فربما

لا يحصل لك على عمل كثير ولذا فما هي نسبة الـ ١٠ ٪ مما لاشيء؟ وإذا استطعت أن تصل إلى مدير شخصي جيد أو احتجت إلي وكيل دعاية وإعلان فربما تدفع ما يصل إلي ٥٠ ٪ أخرى مما تكسبه. كل ذلك قبل الضرائب. أما الملابس الخاصة والترتيبات إذا كنت موسيقياً والصور والكتيبات كل هذا يلتهم أكثر. وقد تختلف طول مدة الوظيفة اعتماداً على أي عدد من العناصر ليس أقلها نجاح العرض.

وأنت تعمل بينما الأكثرية في المجتمع ثقيل والعكس صحيح. وفي الحقيقة فإنك تعمل حتي يستطيعوا هم أن يمشون وتفقد حياتك الخاصة إلا إذا كنت مأكراً جداً وتجيد حياة من أجل استهلاك العامة وتصيح الأثنا عندك مشتتة في كلا الاتجاهين وتعتبر حدود الفصل في ارتباطاتك وغالباً ما تُكرم (إننا أحياناً نمزح بأننا في عمل نصف آلهي) وتصيح سُلطة أو مستشاراً في الموضوعات السياسية والاجتماعية والترفيهية والتي تتعلق بالاتصال. وهذا هو في الحقيقة ما قد لا تعرف أي شيء عنه. وقد تُصيح دبلوماسياً ليلدك أو حتي رئيساً. وغالباً ما تتوقف لتسأل "ماذا أفعل هنا؟" إنه التزام مجنون قد أخذته وأخيراً فإن التزامك هو الذي يتولي الأمر .

ولذا عندما غاوست الصغير والذي اختار ان يسبح في البركة الكبيرة وصف كيف أن الجماهير قد امتلكته لم يتحرك أي شخص. وعلى الأقل فإنه من المحتمل أن يظل يعمل بانتظام .

إن الممثل المسرحي هو رحالة فني أحياناً ما يكون عمله موسميّاً وأحياناً مستمرّاً

مثل الرجوع إلى نفس الفرقة التي تقدم عددًا من المسرحيات المختلفة علي مسرح واحد كل عام. وغالبًا ما يكون الأمر غير منتظمًا تمامًا وأحيانًا تكون الوظيفة مستمرة كما هو الحال في مسلسلات التلفزيون أو العرض الطويل المدي على خشبة المسرح. وأحيانًا تخرج في جولات أو تسافر وأحيانًا تظل ساكنًا. وغالبًا ما تكون الوظائف عبارة عن مهمات قصيرة يوم هنا أسبوع هناك في أي مكان في العالم تقع .

وهنا سنخبره بريرة فالقنون الحية هي من المحتمل أن تكون أكثر الوسائل نجاحًا لأي محاولة إنسانية. فنحن نتصل بالناس في كل مكان والعاطفة الإنسانية لا تعرف حدودًا كالتج يصنعها السياسيون ورجال الدين والتجار. ولذا فإن المرء يعتقد أن المسرحي قد لا يحتاج لأي تأشيرات عمل. ولكن عندما يرغب في العمل في أي بلد أخري فإنه "يكتشف أنه للأسف هناك حدود". ولكن السياسيين والتجار لم يستنفذوا هذه الحدود. فالحدود عادة ما تفرض علينا من خلال زملائنا المسرحيين في تلك البلاد الأخرى. نعم يستطيع المرء أن يتعرف على منطق معين في ذلك الأمر كما هو الحال في الخلاف طويل الأمد بين الأحزاب في بلقاست أو في بيروت .

إن أساليب اكتشاف أماكن الوظائف وكيفية تقديم الفرد لها عادة ما تترك إلي خبراء متمرسين. هؤلاء الذين هم الوكلاء المسرحيين والذين هم غالبًا ما يتآمرون مع مديرك إذا كنت ذو مقامًا أو منظمًا بما يكفي لكي يكون عندك أحدهم .

والفرق الرئيسي بين الاثنين هو أن الوكيل غالبًا ما يكون عنده مجموعة من الممثلين

العديد منهم ربما يتقدمون لكي يشغلوا أي دور. والوكيل لابد أن يقيم صلة باستمرار مع الإدارات. وفي الحقيقة فإن المرء عادة أو غالبًا ما يشك بأن القليل منهم ممكن أن يكونوا أحيانًا مخلصين بشكل أكثر إلى الإدارات من زبائنهم المشايين. وإذا كان باستطاعتهم أن يوفروا للإدارات عددًا ما من المواهب كل موهبة تجلب لهم ١٠٪ من المرتب وكلما كان السعر أعلي بالنسبة للموهبة كلما كان ذلك أفضل بالطبع. وهذا غالبًا كل ما يهتمون به وسواء كنت أنت أو شخص ما آخر من مجموعاتهم بين ذلك العدد فقد يكون هذا لا صلة له .

ومن ناحية أخرى فإن مديرك يستحوذ عليك فقط كواحد من النوع. وقد يكون هناك آخرون كثيرون في مجموعة المديرون لكن واحد من كل نوع يمثل أول واحد وممثل واحد يؤدي الشخصية ومثلة أولي واحدة وهكذا. أو قد يكون لديك مديرًا لنفسك. إنهم لا يشغلون الوظائف. إنهم يجيدون الوظائف لك ويعتنون بك واستعدادك وتنميتك وتقدمك في عملك. وهم الذين يرفضون الوظيفة التي يعرضها وكيلك إذا كانت هذه خطوة عكسية في عملك. إنهم في الحقيقة يمتلكونك ونسبتهم المثوية يمكن أن تكون أي شيء وربما يوظفون كل ترتيبات سفرك ويحملون على راحتك وأن تكون في حالة جيدة وربما حتي يساندونك بين كل ارتباط وآخر. وبعد ذلك بالطبع لديك محاسنين ومستشارين قانونيين وكثير من المديرين يقومون بكل العملين .

وبالطبع فلا بد أن يكون لديك تذاكر الاتحادات المتصلة بالموضوع مدفوعة وبحالة

صالحة. وإذا كنت في الحقيقة مهتم بالموضوعات العامة للوظيفة فلا بد أن تساهم بجدية في الاتحاد ولا تترك الأمر كله للمستولين أو ربما قد ترغب في أن تصبح واحداً بنفسك وقد فعل هذا ريجان. ومن السهل جداً بالنسبة للممارسات الساخرة أن تظهر في أي مكان في العمل المسرحي والاتحادات ليست استثناءً من ذلك. وعلي الأقل حدث مرتين أثناء إقامتي المؤقتة في العمل المسرحي. إنني كنت منغمساً في إزاحة مستولين الاتحاد المشكوك فيهم .

والعقد بالنسبة لأي ارتباط - ولا تنسى ألا تعمل بدون عقد - قد يكون صيغة اتحاد معروفة مع شروط خاصة قليلة أو قد يكون عقداً مفصلاً لك وفي أي الحالتين تأكد مما توقع عليه. وإذا كان لديك شك استشر الخبراء. وكل الاتحادات لديها مستشارون قانونيون إذا كان مستشارك القانوني خارج المدينة أو كذلك. وقد كانت هناك أوقاتاً اتخذت فيها ارتباطات طويلة مع المصافحة باليد وقد أتت بعد ذلك العقود حتي تبقى علي السجلات واضحة. ولكن تلك كانت مواقف من الشقة الزائدة. وإنني أنصح أي شخص يفكر في التمثيل بشكل مشابه بأن يكون حذراً جداً وحيث إن واحدة من تلك المصافحات كانت فاشلة فإنني أشك أنني سأعتمد علي ذلك النوع من الأشياء مرة أخرى .

وبالنسبة لك كممثل مسرحي فلا تسمح لنفسك أبداً ان تخرج عن الشعور من الناحية الجسمانية والصوتية والعقلية والعاطفية والإبداعية. فإنك مثبت في مكانك

طوال الحياة تلك الحياة التي تتميز بوسواس المرض. وفي اللحظة التي تفقد فيها كل شيء وتأخذ إجازة حينما تسمن هي اللحظة التي فيها وظيفة عمرك تنجح وتحتاج إلي جلد أملس وشكل مصقول .

وبالطبع إذا كنت مستعداً أن تُخصص بعض الفترات في حياتك للابتعاد عن العمل فهذا اختيارك ولكن اعرف أن العوده إلي حالتك هي أصعب كثيراً من البقاء عليها. ويمرور السنوات فإن هذه العملية تصبح أكثر صعوبة .

تحذيراً آخر : لا تشكو أي واحد في العمل وإن كان لابد أن تسخر من أحد ما فليكن هؤلاء الناس الذين يقومون بأشياء مضادة للسلوك الاجتماعي مثل ركل الكلاب أو دفع الأشخاص المشلولين خارج الحافلات .

إن السُّمعة بالنسبة للسلوك المعني والأخلاقي والمسئول هي مستند ذو قيمة كبيرة جداً. ومظهره يجعل هناك فرقاً في كيفية تقييمك من قِبل الإدارة والمهنة وعامة الناس.

وفي ذلك الصدد فلا بد أن نتعلم كيف تميز بين الشهرة وسوء الشهرة. إن كون المرء مشهوراً بإرتكابه لجرائم قتل جماعية لا يُحسن بالضرورة حالته المهنية إلا بين القتل. وهناك البعض بيننا يستخدم أي شيء أو أي فرد حتي ينشرون أسماءهم أو يذيعوها. ومثل هذا السلوك يميل إلى أن يرتد إلى صاحبه في الوقت المناسب والخسارة التي ألحقت بالآخرين قد تكون عادة كبيرة جداً .

إن الناس الذين يكتبون السير الذاتية التي تشير إلى الآخرين، الناس الذين يبتزون أو يكذبون فيما يتعلق بأوراقهم التي تدعي أشياء تخص شخص ما آخر، الناس الذين ينفخسون في فضائح عامة يلاحظون انعكاس ذلك علي الأبرياء وهم لا يستحقون أي عمل في المهنة ومع ذلك فإننا نعلم أنهم يحصلون علي العمل وهم لا يستحقون أي عمل في المهنة .

وغالبًا ما يكتبون لفترة .

ولكن عند مقارنة حياتهم وأعمالهم بالآخرين الذين يستطيعوا أن يديروا المهنة بدون إظهار شخصية فإننا عادة نرى شيئًا نختلفًا تمامًا وهذا ليس معناه الإيحاء بأن حياة الممثل المسرحي الخاصة لابد أن تكون أي شيء مثل كونها طاهرة بل بعيدًا عن ذلك. عش حياتك كما يلي عليك ذوقك وقلبك. إن حياتك الخاصة تظل عملك الخاص حقًا بالرغم من: الاقحام المتعمد من الصحافة والمعجبين والجمهور وهذا التماس لهؤلاء منا الذين يرغبون في أن يحتفظوا بحياتهم كشيء خاص. وكما اقترحت من قبل إذا كان الأمر يبدو مميزًا بشكل حكيم في أن تقدم للجمهور خلفية الحياة الخاصة في أي وقت فإن المرء يمكن أن يبقى علي حياته الخاصة بالنسبة لذاته عن طريق تزييف حياة خاصة أخرى يكون هدفها عدم الإساءة إلي أي شخص .

لقد وكّد بعض المثليين في ثلاثة أماكن مختلفة في ثلاث أوقات مختلفة وذلك بالاعتماد علي من كان يقابلهم. وإذا كان الأمر ذو مميزات بأن تقول بأنك تقابل كذا

وكذا فمن الأفضل أن تراجع مع كذا وكذا في الأول حتى تتأكد من أن الأمور سوف تكون علي ما يُرام ومتساوية مع الجميع وإلا فقد تجد كذا وكذا المحبوب وهم بضربونك.

وماذا أيضاً كتلميح حتي تحتفظ بالوظيفة وأنت سعيد؟ نعم جهز عملاً آخر. إن أي فرد في العمل المسرحي لابد أن يكون لديه خيط ثاني ماذا سوف تفعل في أثناء الخمسة والتسعين أو الـ ٩٠٪ من وقتك وأنت لست علي خشبة المسرح؟ إن الإيجار لابد أن يُدفع هل سوف تعتمد للأبد علي إعانة البطالة؟ بعض الممثلين المسرحيين يعملون خلف المكاتب الأمامية في المحلات وهذه نطلق عليها عمل أو "فترات عمل بين الوظائف". ويكاد يكون الأمر شعاراً في محلات ماسي في نيويورك بأن البائع الذي يقوم على خدمتك كان من المحتمل نجماً في برودواي شاهده منذ أسابيح قليلة مضت .

إن بعض الممثلين يعملون كجرسونات أو عمال نظافة في المكاتب أو سائقي تاكسي والبعض صيادلة أو عرضات أو كتبة اختزال أو مشغلي كمبيوتر أو حتي مبرمجين وأنا أعرف أطباء ومحامين ووزراء ومُدرسين يتخلون الأداء المسرحي كعمل أساسي لهم ولكنهم يرتبطون بأعمال أخرى في جزء من الوقت .

ولما لا؟ ...

وعند الذهاب لتجربة الأداء فإنك بحاجة إلى كل الثقة الفعلية والسلطة التي تستطيع أن تحشد لها وليس هناك أي شيء يصنع الثقة مثل المعرفة التي لا تحتاجها في الوظيفة حيث إنه بالفعل لديك واحدة .

وبعد ذلك وكمكسب فإن عملك في عالم كل يوم يُقلل من الاتجاه إلى أن تصبح مهتمًا بسفاح القربي من الناحية العملية ويمكنك أن تثري بصورتك من الخبرات الفعلية وليس من اللجوء إلى النسخ المطابقة في الحياة لكل شخص آخر وأيضًا فليس هناك أي مهارات تتهدد ويأتي الوقت في كل عمل عندما تُستدعي لكي تتمشي مع المهارة والتي حدث وأن تكونت لديك لأنك تدرت في تلك الجزئية. والبدئية التي هي حقيقة بالفعل هي "كلما عشت حياتك كاملة كلما كان هناك أكثر تستعين به".

وبدئية أخرى بها نختم الفصل وهي "لا تقل أبدًا أنك لم تعرف أنه كان محشواً" فكم عدد المرات في جريمة القتل العمد وفي محاكماته قد نسمع أن شخصًا ما قد قُتل بما يفترض أنه كان مسدسًا فارغًا؟ وفي العمل المسرحي فإن مثل ذلك العذر يعتبر نوع من النجل .

ولابد أن تعرف أنه في بداية العمل فقد تغري بانتزاع أي عرض وظيفي في "العمل المسرحي" وفيما بعد "تفكر" عندما استطيع أن التقط واختار فسوف أعرف بأن الوظيفة الوحيدة التي أقبلها هي التي أومن بها وتلك الوظائف التي يمكن أن استخدمها كي أدافع عن معتقداتي تلك التي لا أحتاج لكي أشعر بالذنب" أنت تفكر هكذا .

ولا يمكن تكرار ذلك غالبًا بشكل كافٍ فإنك سوف تكون مسئولاً عن العواقب المحتملة لأي شيء تفعله. إن كل تقديم يستطيع توجيه ذهن. وربما إنني أظل أعزف على هذا الموضوع بسبب ذنبي الخاص وطريقة مخزيه فإنني أعترف بأنني وجهت

إعلانات السجائر والتي أنا معترض عليها أخلاقياً ولكن بالوقت كنت مستعداً بالمخاطرة بالاستحسان الرسمي وحتى بأصبح ما هو غير صالح يشير إليّ ويقول "لقد أقنعتني حتي أأدخن في المرة الأولى والآن عندي سرطان" وإذا حدث أن شخصاً ما قال ذلك لي فلا بد أن أدافع عن كوني مذنباً . إنني أعرف الأخطار ولكن في ذلك الوقت من حياتي بررت بالمخاطرة بحياة الآخرين . إنني أؤكد لك أنه حمل متعفن أحمله .

وبعد ذلك هناك ناس يتاجرون بأنفسهم حتي يتجنبوا الحظ التمس الممكن ولكن تبقى الذكريات كما تبقى المستولية .

ومؤخراً في إستراليا حدث حدثان دوليان كنتيجة مباشرة لما يُسمى بالمرحيات الهزلية القصيرة في التلفزيون. كثيراً من العقلانية والإشارة بالإبهام إلي الصدر وإدعاء البراءة. ومن الطبيعي فإن شعبية ذلك العرض كانت تزوم. ويتعجب المرء عن أفكار الممثلين إذ على سبيل المثال تسبب حظر التجارة الناتج في القذف بآلاف من العمال إلى سوق البطالة فهل يستمر الممثل المسرحي في الاعتقاد "بأن هذه بلد حر يمكننا قول أي شيء نحبه" بدون وعي بسيط بمسئولياتهم في المساهمة؟ وهل سوف يصرخون "النيران" في المسرح المزدحم؟

دعنا نأمل في أنهم يكونوا أكثر إدراكاً من ذلك كيف وصلوا إلى إدراكهم لأنفسهم فهذا موضوع آخر. ولكن دعنا نبالغ للحظة ماذا لو أن بعض الناس الذين نتيجة لذلك قد أثاروا بعض الشغب وشخص ما قد قُتل وقد أتخذ إجراء قانوني ضد هؤلاء المثيرين

للمصيان المدني وقد تم إدخال الممثلين بذلك التصرف. حيثثذ فلو أن مجموعة من الممثلين قد وجدت مذنبه وكل ممثل قد وقعت عليه غرامة أو حتي سُجن فمن سوف يحتشد وراء قضيته بالقول "لقد كانوا فقط يؤدون عملهم كممثلين؟" ربما أنت تحتشد وراء قضيتهم. وليس أنا .

الفصل الثامن والخمسون

تحديد مواطن الخلل

هنا عدد قليل من المشكلات الكلاسيكية التي ألقي بها الطلاب والممثلون المسرحيون عبر السنوات. والإجابات الجاهزة المقدمة هي واحدة أو اثنتان من دسته من الإجابات الممكنة وهي حلول رأينا أنها تعمل أكثر وأكثر وربما تخدم كنقطة بداية ملائمة منها يستطيع الممثلون المسرحيون في النهاية أن يتوصلوا إلي خلاصهم .

وهذه يجب ألا يُنظر إليها كحلول نهائية فهي فقط بعضًا من الحلول التي نعرف أنها يمكن أن تنجح .

وفي نفس الوقت ربما تجد في هذه الموضوعات بعض ما يُذكرك بملخص عن الأساليب الموصوفة بتفاصيل أكبر في الصفحات السابقة .

س ماذا تفعل لكي تسترخي قبل استمراك في العمل ؟

ج من الناحية الجسدية عليك بالجلوس أو التمدد وتفحص كل مجموعة من العضلات ابتداءً من إخمص القدم إلى الرأس، وبينما أنت تعزل كل مجموعة عليك بتحويلها حتي تصبح ضعيفة أو تصل إلي الفراش أو الأرضية، وعليك بفحصها من أعلي إلى أسفل إلى أعلي وبعد ذلك وبأقل قدر من الجهد عليك بالنهوض . وإذا كنت واقفًا عليك بالسقوط فجأة من وسطك تاركًا رأسك وذراعيك وهما يتأرجحان وبعد

ذلك وببطء من أدنى ظهورك. عليك بالاستقامة ببطء ثم إلى أعلى بالنسبة للظهر وإلى أعلى حتي تكون منتصباً بدون توتر .

من الناحية العقلية ومن الناحية العاطفية عليك بالتجربة باستخدام الوسائل الدافعة والتي تأخذ عقلك بعيداً عن ذاتك وحول أي تهديدات يمكن التعرف عليها إلى مفاهيم ودية وضع في ذهنك أن هذا وقت التمثيل .

س والآن وبعد أن استرخينا من أين نحصل على الطاقة والنشاط ؟

ج الآن عليك بالقيام بسلسلة من التمرينات الجسمانية والتي تزودك بطاقة متناسبة مع ما يتطلبه المشهد وبعد ذلك وبطريقة دافعة جهاز تصرفاتك الافتتاحية بدوافع هامة، وإلجأ إلي أن تحصل علي نوع من المرح في خلال ذلك وبعد ذلك ابق اهتمامك بعيداً عن ذاتك .

س في المسرح الكبير كيف يمكن للجمهور التعرف على التغيرات العاطفية الماهرة؟

ج لا تجذب الوجوه أو تضيف زخارف إلى ما هو جميل إذا كان هذا ما تفري بفعله.حرك من نفسك بقوة ولكن تأكد أنك قد جهزت العمل علي خشبة المسرح والذي يتطلب منك أن توظف أكبر قدر من جسدك يمكن لك ان تفعله. وإذا كانت هناك فرصة في مشي خطوتين إلي كرسي ما أو إلي كرسي آخر على بُعد عشر خطوات فاختر ذلك الأبعد وسوف يوصل كل جزء من جسدك نسبة ضئيلة من لغة الجسد. وكل الأجزاء

المتحدة مع بعضها تعطي تفكيراً متجمعاً وتكشف عن شعورك بوضوح فكلما استرخيت أكثر كلما أصبحت أكثر شفافية. ثق في ذلك .

وبعد ذلك إذا لم يكن الأمر كافياً حاول مع دافع أقوى وإذا كان ذلك لا يعمل فإن عندك خيارين إما ان تشير إليّ بمعنى أن تقرأ حركات استجابة الشعور أو ببساطة تؤدي التصرفات مع أي شعور عندك وتترك الأمر للجسم ليعلم لكي يقرأ سلوكك الذي يريدون أن يروه. وليس الأمر جيداً بشكل كافٍ ولكن أفضل مما لا شيء .

س كيف يمكن لك أن تتصل بشخص ما لا ينظر إليك ؟

ج تستمر في عملك ولا تنظر إليه وعليك باستخدام الإخلاص ومثلما بالضغط وكما لو لكي تفسر أنه بالفعل منغمساً معك ولكن إما أن يكون خجول أكثر من اللازم لدرجة لا ينظر أو يحتاج إلي الصلة بالجسم بدلاً منك كما لو كانوا هم غطاء الأمان له وبإخبار نفسك لكي تتصل به فربما تفرقه علي الاتصال بك. ومن الواضح أننا نفترض توصلاتك إلي المخرج أو مدير خشبة المسرح بأنها عذبة الجذوي والتحدث إليه عن الأمر بشكل لبق لم يؤدي بأي نتيجة .

س إن شركائي استطاعوا استخدام نصيحة ما . اعتقد أنهم ينحرفون عن العرض ويحذفون بعض اللمسات الذكية التي كان يمكن إضافتها .

ج إذا لم يكن هناك موضوعاً مهماً يمكن أن يُسبب متاعب إذا لم يواجه مثل إكراه .

الممثل على البقاء فى مؤخرة المسرح غير المتعمد أو عادة الشرب أو أكل الثوم قبل العرض حيث إشارة من دبلوماسي هاديء قد تؤدي الوظيفة فعليك ألا تُعطي ملاحظات بلا داعي لزميلك في العمل. وإذا قدمت الفرصة نفسها في مناقشة المسرحية وكل منكم بطريقة دبلوماسية يمكن أن يلمح إلى بعض أو قليل من إمكانيات التهذيب المتبادلة فعليك المغامرة بهذه وإلا عليك بالتحدث إلي المخرج أو مدير خشبة المسرح. ومن ناحية أخرى إذا طلبوا المساعدة مرة أخرى فربما تفعل ذلك ولكن بمخاطرة رهيبة .

س إنني أجد نفسي أتوقع شيئًا ما فكيف أحطم هذه العادة ؟

ج بالتوقع والآن فقط توقع شيء ما غير ذلك الذي علي وشك أن يحدث في المسرحية وهذه الطريقة الثانية يمكن تطبيقها في كل لحظة في المسرحية وعندما تؤدي تصرفًا ما كرس نفسك تمامًا للحصول علي الهدف وسوف تكون مركزًا علي توقع ذلك الهدف وإن أي شيء آخر قد يعترض تصرفك سوف يقاجتك .

س إنني فجأة أجد دافعي لا يعمل. هل يمكن أن أحصل على أي مساعدة ؟

ج من المستحيل فعل أي شيء متعمد بدون دافع. إنك الآن عندك الدافع وإلا فلن تستدعي المساعدة ولكن ما تعنيه إنك لم تُجهز دافعك العاطفي بالنسبة للصفة التي تتطلبها المسرحية ولكن لازال يمكنك أن تؤدي التصرف مع أي دافع لديك فعلاً .

وفى اللحظة التي ربما تشعر فيها أنك ضائع وغير مناسب ويائس وهذه مشاعر

وبالرغم من ذلك يمكن أن تؤدي مجموعة كبيرة من التصرفات مدفوعة من قبل هذه المشاعر. ودعنا نفترض أن التصرف الذي يؤدي هو "يتهم" والشعور المرغوب فيه لابد أن يكون "بنظافة" ولذا لا يمكن أن تكون نظيفاً عند إشارة ما. هل يمكنك الاستمرار "فى يأس" حتي تعود إلي السطر؟ كم من الفرق سوف يحدث في تقمص الشخصية؟ قم بإجراء تقييم سريع فإذا كان الشعور المتوسط يتوقع منه أن يغير شخصيتك بشكل مقبول فمن الأفضل أن تحتفظ بوجه ليس مُعبراً وتترك الجمهور وهو يتخيلك وأنت تشعر بما يحتاج إليه ولكن إذا خمنت أن المقايضة يمكن أن تكون حاسمة فعليك باستخدام ما تشعر به وغالباً فإن سلطتك والتي سوف تأتي من المعرفة لأنك تستطيع الاستمرار بغض النظر عن ذلك يمكن للسلطة أن تضحك على الجمهور وتخدعه إلي الاعتقاد بأن في تلك اللحظة أن الشعور ينتمي إلى الشخصية. عليك باستغلال أي مشاعر لديك واستمر في تأدية التصرفات وهذه تُغير أكثر عن شخصيتك من شعور شاراد عارض وفقط كملجأ أخير وأخير عليك بالإشارة .

س إنني أجد نفسي فاقد التركيز ؟

جـ عليك بالرجوع إلى تدريبات التصرف ودائرة التركيز في العمل عليك بإعادة هذه المهارة بالممارسة والممارسة وكثير من الممارسة هذا أمر. وغالباً فإن الوسيلة المنتصرة التي تساعدك في التغلب هي أن تشغل نفسك في تفاصيل صغيرة جداً فيما يتعلق بهدف تصرفك فهذا عادة ما يؤدي إلي تركيز شديد .

س إن الجمهور يقذفني هل نحن مضطرون إلي امتلاكه ؟

ج إن الجمهور هم الناس الذين تحكي لهم قصتك وليس هناك أي مسرح محترف بدون جمهور . تلاعب معه ، شكلم حسب احتياجاتك. إنهم أشخاص يسهل التأثير فيهم وهم في يديك فاجتهد ، سليفهم ، ادخل عليهم الحزن. ولكن لا تسمح أبداً لنفسك أن تكون في موقف الدفاع عنهم لقد طلبوا منك المساعدة لكي يسروا أو يكتسبوا في حياتهم ، هل لساتق عربة الإسعاف أن يهرب بعيداً عن ضحية الحادث؟ عليك بإنقاذهم وقد يتحملون أن تكون متباعداً وآمناً ومستقلاً يمكن أن يكون مظهراً خارجاً حقاً ولن يكون هنا إذا كانوا هم من ذلك النوع المكتفي بذاته. عليك بحبهم والتعاطف معهم ومساعدتهم ولا تخيفهم .

س إنني لا أعتقد إنني احصل على نصيبي العادل من الدعاية ؟

ج هل هذا نتيجة لشيء ما قد أغفله العقد أو وكيلك ولم يغفله الوكلاء الآخرون؟ أو هل هو محيز من جانب قسم الإعلان؟ أو هل هو ما هو أكثر شيوعاً في العمل المسرحي. إن الصحفيين ومن يقوم بالمقابلات لهم تفضيلاتهم الخاصة بالنسبة لمن يجرون معهم المقابلة.

إن وكيل الدعاية والإعلان عندك ربما يكون قد حاول ان ينشر المادة الإعلانية بشكل متساوي بالنسبة لكم جميعكم ولكن الصحفي الذي قد توسل إليه من أجل التغطية المجانية ربما قد يجذب من قبل التعيينات بالكتاب لأي عدد من الأسباب. وإذا كان

الأمر هكذا عليك بالعثور علي شيء ما يستحق الأخبار بشكل أكثر. أو اخترع بعض الحيل وإلا عليك التعاض مع الأمر أو استئجار وكيل دعاية خاص بك ومع ذلك فلا بد أن يعملوا بالتعاون مع وكيل دعاية العمل المسرحي وإلا سيحدث هناك مشكلة وإذا كان السبب الاحتمالان الأولان فعليك بروية وكيلك .

س ماذا علي أن افعله بخصوص الإصابة بالملل.من العرض ؟

ج عليك باستكشاف أساليبك الدافعة فلا بد أن يعمل شيء ما من أجلك لكي تنشط حماسك وإلا إذا كان عرضك يسمع وأنت مُجهز تمامًا لتنضم إلي حوالي ٩٠ ٪ أو هكذا من الممثلين العاطلين فعليك التفكير بترك العرض والملل عندك بالتأكيد لا يفعل أي شيء لزيادة تقدير الجماهير لما قد دفعوا حتي يتلقون المقابل له .

س إن واحدًا من الآخرين يشرب قبل العرض وليس كافيًا حتي يتأهل لحالة الشرب ولكنهم ينفخون الدخان فوقهم والتنسيق بينهم بعيدًا . ماذا يمكن ان افعل ؟

ج إذا كان ممكناً عليك بكلمة هادئة إليهم وإذا كان من الضروري تكلم مع مدير خشبة المسرح وإذا كان الأمر حاسماً عليك بالحديث مع المخرج أو الإدارة .

إن العمل علي خشبة المسرح هو عملٌ رقيق وخطير فالأعمال يمكن أن تُسمع أو تحطم ليس فقط بالنسبة للمسكير ولكن أيضاً بالنسبة لهؤلاء الذين يعتمدون عليه وأيضاً فإن الحسارة البدنية التي ربما يتعرض إليها تكون غير محدودة. ولقد كان هناك

وقتًا في نيويورك عندما كانت أقساط تأمين الحوادث بالنسبة للممثلين المسرحيين كانت هي نفسها في فئة مُرمي أبراج الكنائس. إن العمل مع الممثلين المسرحيين الذين يتعاطون المخدرات بشكل قانوني أو غير قانوني هو مُخاطرة محتملة. أعرف أنني لا أرغب في مقابلة مثل هذه الأمور أكثر من ذلك ومعظم الخسارة الهدية التي تعرضت لها كانت ترجع مباشرة إلي الشرب وليس إلي ذاتي وأفضل أن أترك العرض أكثر من الاضطرار إلى العمل في عرض يُوضع فيه السكير بحيث يُسبب لي خسارة ممكنة ولكن إذا كنت راغبًا أن تعيش معه فعليك أن تعرف أنها مخاطرة .

س ماذا عليّ أن أفعل بخصوص الممثل المكره علي العمل في مؤخرة المسرح بشكل

مستمر ؟

ج. هل يفعل ذلك عن عمد ؟ أولاً عليك بكلمة لبقّة معه وإذا لم يتوفر ذلك تحدث إلي مدير خشبة المسرح أو إلي المخرج ومرة أخرى إذا كان ذلك لا يمكن تعايش مع الأمر وقم بتأديبه سطورك في المقدمة إذا كان ذلك لا يضر في العرض. ولكن ربما ترغب في فعل ما يفعله الكثير بالمخاطرة بالنسبة للعرض: عليك بأن تُشغله في مباراة وضع قناعًا عليك وقف بينه وبين الجمهور وربما تحاول صيد الذباب عند خطوطه الأساسية أو تناوب مخفوق ولكنني لا أوصي بالعلاج القديم في الزجاج المكسور في كرم التنظيف إذا لم يكن الأمر ضروري فعلاً. إن لعبة إكراه الممثل علي الوقوف في مؤخرة خشبة المسرح تؤدي إلي عواقب غريبة أكثر من اللازم وإذا كان يقف هناك بالصدفة فإن كلمة

هادئة له أو إلى مدير خشبة المسرح وبعد ذلك إذا لم ينجح الأمر فعليك بترك كُتيب من مدرسة ثقيل محترقة علي منضدة ملابسه .

س إن زميلي في العمل له رائحة قم كريهة أو انه لا يستحم ؟

ج إذا كان الأمر غير لائق أن تلمح له بذلك في مناقشة ما فعليك بكلمة مع مدير خشبة المسرح والملاذ الأخير هو أن تترك علي منضدة ملابسه زجاجة بها محلول لغسيل الفم أو قطعة صابون من التي تستخدم لإزالة رائحة العرق وهذا الأمر عادة ينجح. وذلك طبعاً بعد الصدمة الأولى .

س ماذا عن إعاقة الحوار ؟

ج هنا تكون معرفة أي التصرفات التي تؤذيها هي التي تنجح مرة أخرى وربما تنسي الكلمات ولكن نادراً ما تنسي الهدف من تلك الكلمات عليك الاستمرار بتأدية التصرف بكلماتك الخاصة حتي تعود أنت والآخرين إلي النص .

وإذا كان أنت الذي توقفت أو تعثرت في الحوار فعليك التمسك بالتصرف. وإذا كان الآخر هو الذي تعثر فعليك بالتكيف في كلماتك لتتناسب مع ارتجالاته. ولكن حاول أن تعود به إلي التصرفات وإلى النص الصارم ولا تهمس بالكلمات له أي الكلمات التي من المفروض أن يقولها. واقرب شيء لفعل ذلك هو أن تُطعمه الموقف بالإضافة إلي الكلمات شيء ما مثل "بالطبع إنني لا ألومك لكونك تبدو مذهولاً"

ومتحجراً. وعندما تستعيد صوتك يمكن لك أن تسألني أين أنا اعتقدت سوف أذهب الآن وسوف أكون صريحاً تماماً معك" ومثل هذا الكلام عادة ما يكون حافزاً بما يكفي للشخص الناسي ليقول عندئذ "حقاً اخبرني أين تعتقد أنك سوف تذهب الآن؟" وهذا ما كان على وشك أنه من المفروض أن يقوله. عليكم بمساعدة بعضكم الآخر .

وهناك نوع آخر من النسيان يمكن أن يكون مشكلة أكبر بقليل ألا وهو التعثر المتكرر عند نفس النقطة في المسرحية. وهذه دائماً علامة على أن العقل الباطن ليس سعيداً بشيء ما على وشك أن تقوله أو تفعله لأنه يُذكر بذنب مكتوم أو خوف أو ما شابه ذلك. وكل البروفات في العالم لا تستطيع أن تصلح من الأمر حتي لو أجبرت نفسك على أن تكون كتابة على طرف معصمك. وأن عقلك الباطن سوف ينتقم لنفسه بجعلك تتلعثم في مكان ما آخر وربما تتعثر وتلوي الكلمات أو الجمل أو يرتكب نوع من الذلات الاجتماعية .

ومع ذلك فهناك العلاج. أرجع إلي ما هو بداية ذلك الخوف أو الذنب. وإذا رجعت إلي اللعبة التي كنا نلعبها في الفصل ٣٢ حيث حفرنا بحثاً عن الذكريات المكبوتة فربما نحاول ذلك وإلا فعليك بنقاش صريح مع صديق حميم أو مع عالم نفسي يمكنهما تقديم المساعدة ولكن ليس مع واعظ أو وزير. إن التجربة توحى بأن كثير من المشكلات هي نتيجة لاعتقاد غير واعى بأن الدين أو الأخلاقيات قد تم خيانتها وغالباً ما تكون تلك الارتباطات بارزة ومؤكدة من خلال النقاش مع الناس الذين يجسّدون تلك المبادئ..

وأحياناً وهذا يمكن أن يكون إحدى تلك المناسبات النادرة فإن المصالح بالتنويم المغناطيسي يستطيع المساعدة ولكن عليه بأن يكون مدركاً باحتمال تعرضك للسقوط. وربما لا تكون مستعداً لمواجهة تلك الأشباح وأيضاً ربما تهجد نفسك ببساطة تقايض مشكلة بأخرى. لكن أرجع إلي الجذور جذور المشكلة إلي حد ما فسوف تهجد أن التعثر ينتهي علي ما يرام .

س وإذا شخص ما افتقد أو ضل مدخله؟

جـ الاحتمال بالطبع. ولكن تصرف انتقالي وفكرة مختصرة يمكن أن تملل كونك وحيداً علي خشبة المسرح. شيء ما مثل "الحمد لله عندي لحظات قليلة لأنهم ما أستطيع ان أقوله "لمورجات رويد" قبل أن يصل هنا والآن أمل ان تكون عندي صورة واضحة عن الأشياء وأكره ان أضحك علي نفسي وان أكون في حالة عدم استعداد كافي. وكما أري الأمر فإن "مورجات رويد" لا يمكن الوثوق به ومع ذلك لابد أن أقوم بعمل ما معه حيث إن شخص آخر يبدو مستعداً لأن يقرضني نقوداً ولكن يمكن له لأن يثق بي ربما يكون الناس قد سمعوا عقله ضدي حسناً ها هو يأتي وسوف تكون لدي الفرصة لاكتشف الحقيقة". إن هذا الجزء الأخير عندما يكون الممثل قد خرج من التواليت المزدهم ويقف في الأجنحة ويوميء برأسه على الموافقة ويسرعة يهتدم من ملابسه .

وإذا حدث أن الممثل بقي محبوساً في التواليت فعليك بأن تكون منطقي بقدر ما يكون وبعد ذلك قم بأداء التصرف كما هو الحال في المشهد (فى نهايته) بالمشي إلي مكتب مدير خشبة المسرح "انزل الستاره" .

س ماذا عن الممثلين المسرحيين الذين يحاولون تحطيمك؟

ج عليك باستخدام ذلك وحول الأمر إلي مصلحتك عليك لوي المغزي حتي تخدم أغراضك لحظة بلحظة .

س ماذا عن نسيان الدُعَامَات الرئيسية ؟

ج بعد معرفة ما هي التصرفات حيث يتوقع أن تخدم هذه الدُعَامَات عليك أن ترتجل بدونها أو تجمد بدائل لها . وقليلاً جداً أو نادراً قد ترتجل مسخراً لكي تحضر الدُعامة وهذا ملاذ أخير . ولكي تتأكد أنك لا تنساها في المكان الأول تكون فكرة جيدة أن تضع قائمة بالدُعَامَات لكل مدخل وتراجع كل واحدة قبل الاستمرار . والقائمة وهي مُعلقة أو مكتوبة على المرأة هي نموذج لفعل ذلك .

س وكيف لي أعطي المجيء في ملابس خاطئة ؟

ج عليك بارتجال تبرير شريف ما مثل "لماذا ليس كل واحد في ملائسه أو هل الحفلة مساء غد؟" وربما تبتعد بها وقد كان لدينا عمال مساعدين في المسرح يرتدون الأقارول وهم يتجولون عندما اعتقدوا انهم كانوا يراجعون تشوش راء ستارة المسرح الخلفية وقد

أخطأوا في إحدي الستارات فأتوا أمامها وكانت العيون تتفحص الفسحات المنبسطة فوق خشبة المسرح وقد ضحك كل شخص. وبعد ذلك عدنا إلي المسرحية. وبعض هذه الغلطات لا يمكن دفنها تحت السجاد ولذا فإنه من الأفضل الاعتراف بها والضحك ثم العودة إلي العرض .

س كيف التعامل مع التراجيديا المحلية؟ أفضل ألا أعمل الليلة .

ج أحياناً يكون من الحكمة بالنسبة للممثل البديل أن يستمر. ولكن بعد ذلك في أوقات أخرى ربما يكون من الأفضل لك ان تستمر. وحيثما يمكن ملأ وتحميل مشاهدك بشكل استغلالي فعليك باستخدام ذلك إنه علاج مُسهل .

وحيثما لا يمكن باستخدامه عليك بالحصول على دواقع معروضة تخدم في إبعاد عقلك عن المشكلة وأيضاً في الإبقاء على العرض مستمر. إن مشكلة عملك حول حزنك ليست صعبة كما تبدو. وما ينبغي النظر إليه في مثل هذا الوقت هو التخلص من شخص ما قد تُرك في المنزل بلا أي تشوش. وربما يمكن أن يكون الأمر أكثر نفعاً. إن تتخطي العرض لكي تبقى معه أو محضره إلي المسرح معك. وكل طرف قد يوحى بحل ما له. وتذكر ليست هناك جوائز للبطولات الزائفة .

س وماذا عن الإصابة أو نوبة المرض ؟

ج عليك بتقييم سريع ولا تكن أحمقاً في هذا الصدد. هل تعتقد أنه يمكنك

الاستمرار بأمان مع تكيفات بسيطة وقليلة؛ إذا كان الأمر هكذا فعليك جعلها غير متطفلة بقدر الإمكان ولكن استدعي طبيياً واجعله يقف على أهبة الاستعداد . وإذا كان الأمر خطيراً فيصبح من التهور الاستمرار . دع الستارة تنزل وأسرع إلي المستشفى إذا كان هذا آمناً أو استدعي سيارة الإسعاف أو الأطباء .

عندما ابتكرت العبارة "العرض لابد أن يستمر" كان ذلك راجعاً إلي مدير العمل وأحياناً ما يكون هناك ما هو أكثر ويضيع من خلال الممثل المسرحي في الخسارة الشخصية أكثر من أي كم من الكبرياء الشخصي أو المهني يمكن أن يعرض عنه . وسوف لا يعتقد زملاؤك المتعاونون معك خيراً عنك إذا تصرفت كبطل يحتضر . إننا جميعاً قابلون للامتداد وللأسف لن نفتقد طويلاً فإن شخصاً ما سوف يحل محلنا وسوف يستمر العرض بغض النظر عن سواء قد فقدنا حياتنا بإشارة ما أو فعلنا ذلك بحملنا إلي المستشفى .

ومن الحقائق المحزنة عن الحياة والموت في المسرح إن الاستجابات الأولية التي يسمعها المرء حينما يعلم أن فلان أو فلان قد وقعت له حادثة علي خشبة المسرح ربما لا تكون هذه الاستجابات من النوع "هل أصيب بشدة؟" ولكن "من هو البديل له؟" وليس هناك حاجة إلي مغامرات زير نساء فقط إنقاذ الأجزاء .

س ماذا أفعل عندما يقول المخرجون إنهم لا يستطيعوا سماعي وكل فرد يخبرني أنني لي صوت . حميل ؟

ج إن الجمال ليس هو نفسه قوة الصوت فالصوت الجميل البسيط قد لا يذهب بعيداً. وربما تكون المشكلة هي في الضبط أو التصرف أو مشكلة دافع أو مزيد من هذه الأشياء. حاول أن تحدد المشكلة من خلال أسئلة محددة لمدير خشبة المسرح أو أصدقاء في الجمهور. وإذا كانت المشكلة مشكلة ضبط فعليك بتقوية صوتك بتدريبات أكثر وتأكد أن تقوم بالتسخين الكافي قبل العرض ومتي يكون فنك مستهدفاً في مختلف الأوقات بمعنى إذا كنت تتحدث في مؤخرة خشبة المسرح أو في الأجنحة فلا بد أن تتدرب علي رفع قوة الصوت من أجل التعويض. وضع في ذهنك الأصوات الدخيلة الأخرى مثل الموسيقى والتي تحد من كلامك أو الضوضاء الآتية من الجمهور أو المؤثرات الصوتية حيث مرة أخرى لابد لك أن تتدرب علي الكلام بصوت أعلى. فقط تدرب واجعل الأمر أوتوماتيكياً. وباستثناء التسخين دع الطبيعة تأخذ مجراها. ومن ناحية أخرى فإن كانت المشكلة تتعلق بالتصرف فعليك بالتذكر أن تؤدي التصرفات التكميلية علي الجمهور في كل لحظات الأداء أو التصرفات الرئيسية إذا كان الأمر يتعلق بها مباشرة. وتحدث من أجل الناس الذين في الصفوف الخلفية بقوة تكفي لتسمع بعض صدي الصوت وهو يعود إليك. وإذا كان الأمر يهمك وإذا كان عدم وضوح السماع تتسبب فيه السماعات الضعيفة في المسرح وهناك أماكن معدومة في قاعة الاستماع فليس هناك ما تستطيع أن تفعله بخصوص ذلك إلا اكتشاف مكان هذه الأماكن وتنصح أصدقاءك بالألا يجلسوا هناك .

وإذا كانت مشاركتك تقف في طريق الاستماع فتذكر أن تتضمن من يسترق السمع

كجزء من أسباب المشهد علي سبيل المثال. فهناك ناس في الحجرة التالية شاهدين إذا حدث شيء هنا أو أن العرض يتم تسجيله للأجيال ولكن الميكروفونات غير حساسة وموضوعة في أماكن سيئة أو أن كل شخص على خشبة المسرح صعب أن يسمع، فقط راقب أنك لا تُبالغ في حركات الشفاه وابحث عن كما لو التي عندك .

س إن قوة صوتي تمام ولكن ما زالوا لا يستطيعون فهم الكلمات.

ج هل راجعت انعكاس الصوت في هذا المسرح؟ ربما تضطر إلي الإبطاء وأن تلفظ بعناية أكثر. ولكن كن حريصاً عند الإبطاء. فهناك أيضاً اتجاه مرتبط بأن تهدأ في نفس الوقت. اجعل الصوت قوياً ولكن ابحث عن تصرف ما أو ضبط أو حل دافع لكي تبطي. كما فعلنا مع السؤال الأخير وأيضاً تأكد من أنك لن تنزلق إلي أنماط كلام رهيبه مثل بلغ نهايات الجمل أو التلهث .

وهناك فخ آخر سوف تتذكره وهو انه عندما يصبح المرء عاطفياً أكثر قميل ميكانيكية الكلام والصوت إلي التوتر وفي هذه الحالة يمكن أن نفقد لفظ وقوة الصوت بتلك الطريقة وأيضاً كلما كنت أقرب إلي شريكك كلما كنت أكثر هدوءاً. عليك بالتعويض والجمهور يدفع لكي يري ويسمع كل شيء بدون غش .

س كيف تتوافق مع السرقة من حجرة الملابس ؟

ج إن ذلك شيء قاتل فإن أخلاقيات الفرقه يمكن أن تُدمر بسرعة أكبر عن طريق

السرقَة من خلال حِجرات المسرح الخاصة بتغيير الملابس أو هوس السرقَة أكثر من أي طريقة أخرى محتملة. وفجأة لا يمكن أن تثق بأي شخص. أولاً عليك بعدم ترك الأشياء القيمة في حجرة ملابسك إلا إذا كان عندك دُرَج مَؤمَن أو يمكن إغلاقه بقفل واطرك النقود دائماً والساعات والمجوهرات مع الشخص الذي يقوم بمساعدتك على اللبس أو مع مدير خشبة المسرح أو تضعهم وتقفل عليهم في الخزنة الأمامية ولا تكن مهملاً خاصة في يوم قبض المرتبات فإن اللص ربما يكون عضواً في الفرقة أو شخص من الخارج فقط لاتعطيه الفرصة .

وإذا كانت الخسارة أكبر من بضعة نقود فعليك بالتبليغ فوراً إلي مدير خشبة المسرح فربما يحتاج الأمر إلي تفتيش عند باب خشبة المسرح أو المخارج الأخرى. وفي بعض الحالات فإن الأمر يكون من اختصاص الشرطة ومع ذلك تأكد أنها حالة سرقَة أكثر من كونها حالة شُرود للعقل. ولكن لا تأخذ الأمر أنت وتواجه المشتبه فيهم هل عليك بترك الأمر إلي مدير خشبة المسرح أو إلي الشرطة فإن اللص الذي من داخل الفرقة ربما يُفصل ومن المحتمل أن يقبض عليه .

وأحياناً فإن المرء يكتشف الدافع خلف هذه الأعمال ويتعاطف وأحياناً نتيجة لذلك فإن تصرفاً ما أكثر إنسانية قد يتم اتخاذه. ولكن عليك بالحرص هنا فربما تنتهي الموقف أو تشير المشاعر. فكن حكيماً ولكن حتى بعد علاج الحدث الذي سببته العاطفة في الأصل فلا تُغري أي شخص في المرة التالية. شيء ما يختفي ويمكن أن يكون الأمر

أكثر سوءاً مع الشكوك الأولى التي تتجه نحو المرتكب السابق وربما لا يكون هو ذلك الشخص. فعليك بوضع كل الأشياء القيمة في دُرج أو مكان له قفل .

س ماذا نفعل بخصوص النجم ذو المزاج ؟

جد إن المزاج هو أحد التعبيرات التي تُطلق علي انغماس الذات أو الاتقانية أو تلك الظلال التي بينهما. وفي الحقيقة إذا تم التصرف على المزاج كنوع من الثورات من شخص ما الذي كان بشكل مُباح يبحث عن تفوق وينفجر في قمره ضد كونه أن يُسأل بأن يُعطي أو يتسامح مع التوسط فإنني أقترح أن نتعايش مع الموقف. وفي الحقيقة فإنني أذكر احتراماً غير مُعلن لمثل هؤلاء الناس على الرغم من أن جزءاً بداخلي قد يقول ربما يكونوا قد وجدوا طرق أكثر لباقة لحل المأزق ولكن إذا كان المزاج من ذلك النوع الوقع والتنوع في البحث عن الذات فعليك بمعاملة الشخص كما لو أنك تُعامل أي طفل مُدلل آخر فربما يزداد هذا معه مرور الوقت. وغالباً لن تراه حولك لمدة طويلة. وهناك عادةً آخرون حولك يمكن أن يقوموا بنفس الوظيفة بدون أي مشاحنات ضرورية ويعرف ذلك المديرين وأيضاً أنت وبالطبع إذا كان الزوج أو الزوجة أو أي شخص يشارك الفراش مع المخرج أو المدير والذي يُلقي بثقله فعليك إما أن تتعايش مع الموقف أو أن تبحث عن أي عرض آخر .

س إنني في طريقي إلي أن أصبح الصانع الماهر وتنساب وظائف الشعور لدي والخيال والعقل بسلاسة كما أن صوتي وجسمي يؤديان ما يُطلب منهما ومع ذلك فإن

الناس الذين أثق بهم يخبروني بأنني لم آتي بعد بعمل فني عظيم فما هو الذي احتاجه حتي أصبح فنانا كاملا؟

جـ إن الطريقة التي يوضع بها السؤال توجي بأنك لست مستعداً بعد للإجابة في يوم ما عندما تسأل "ماذا هم يحتاجون؟" أو "ماذا يحتاج الأمر؟" فإنك سوف تكون بالفعل علي الطريق إلي الإجابة بدون أن تُخبر. وقد يميل الفلاسفة والشعراء إلى تقديم دواء شافي ومُناسب لجميع الأمراض وربما يطلقون عليه الحب. والبعض يقول الالتزام الكامل أو عدم الأنانية تماماً وهذا يمكن أن يكون لأنهم قد قابلوا أعمالاً أدبية عظيمة التي بدت وهي تكشف عن قاسم واحد مشترك وهو الغياب الكامل لذات الفنان الخاصة وقد بدا العمل مهماً أو مُحباً لذاته أو لما يمكن أن يفعله من أجل مستقبل العمل والآخرين .

وأنا أيضاً شاهدت أعمالاً عظيمة "لديوس" و"شابلن" و"كيث كوليتز" و"أولوتوفا" ومُعَلَّم تشغيل العرائس بورنراكو و"سيچوفيا" و"بيكاسو" و"مايكل انجلو" والكثير بالنسبة لي من هم فنانون يابانيون غير معروفين وقد بدت أعمالهم العظيمة كأعمال التزامية كاملة بلا أنانية .

دعنا لا نفع في فخ السفسطة ونحن نقول إن كل الأبقار هي أناث ولكن ليست كل الأناث أبقار. إن الفن العظيم هو عدم أنانية بشكل واضح يعني ذلك أنه إذا لم أفكر في نفسي علي الإطلاق فإن العمل الناشي سوف يكون عظيماً ليس بالضرورة ولكن

تخميني هو أن كلمة "نعم" المرجح فوزها سوف تكون أكبر إذا كانت صنعتك على مستوى من الكفاءة والدقة للاستجابة بينما تحركك الروح لكي تخدم المسرحية .

إن حبك وعاطفتك وإخلاصك ورغبتك والتزامك أو أي شيء تسميه من أجل العمل أو تأثيره على الجمهور هو شيء عظيم وبدون التفكير في المنفعة الذاتية المباشرة. وهذا العمل عظيم بما فيه الكفاية لكي تُكمله وتنصرف وإن الهدف من تصرفك الرئيسي ليس هو خدمة نفسك. وربما يخبرنا علماء النفس بأن ليس هناك مثل هذه الحالة وربما ليست لديهم مقاييس موضوعية بالنسبة للعينات الصحيحة. والطريقة التي بها يُسأل سؤالك توحى بالمنفعة الذاتية وحتى تحسين الذات. هذه مراحل ضرورية في أي تطور للفنان. ولكن حتي لو قلت الآن "صحيحًا الآن سوف أفعل شيئًا ما لكي أقول عبارة" فإن هذا يظل من المحتمل جدًا ألا يكون عظيمًا. إن التعبير "يُلقي عبارة" يبدو وكأنه مازال يركز علي القائل وعمليته. وعندما في يوم ما يكتشف الصانع الكاملون وحدة خارج أنفسهم لابد أن تُخدم فإن العمل العظيم لن يكون بعيدًا .

س ليس لدي مشكلة في العمل إنني عاطل ؟

جـ ماذا تتوقع، الأمن؟ انضم إلي النادي وابق علي المحاولة .

س كلما أريد أن أعمل بضمير أكثر أصبحت أكثر عصبية قبل الاستمرار.

المساعدة؟

جـ إن الفرقة ليست صديقًا لك ولكن الانفعال والإثارة يمكن أن تكونا. وليست

الترفة. إن الترفة هي مرض العمل بالنسبة للممثل المسرحي. وإذا كنت تريد ان تخدم الجمهور والعمل علي أفضل ما يمكن تخلصي من الترفة تماماً . لقد سمعنا شخص ما وهو يردد "إن قليل من الترفة تُعطيك سلاحًا يساعد في العرض المسرحي " هذا خطأ الانفعال يصلح أي الأدرنالين وليس النورا درنالين. ولذا انظر إلي أساليبك الدافعة لكي تتخلص من كل جزء من التوتر المحيط. وبالطبع إذا كان أسلوبك الدافعي المختار هو فعلاً الخوف فربما تؤدي تلك التصرفات ولكن التكلفة عادة عالية ولذا فإن الكثير من الطرق الأخرى يمكن أن تدفعك بقوة ولكن مع اهتزازات أقل وقرح أقل وأيضاً الإجابة على السؤال الأول في هذا الفصل .

إن أحد المواقف المتوفرة هو العواصة التي يُلقى بها لإنقاذ الفريق والتي دائماً ما تكون جاهزة. وإنني دائماً أتذكر الملحوظة التي وضعها روين ماموليان على لوحة في تلك الافتتاحية الرئيسية لعرضه الأول في برودواي وكانت تقول "أشكركم أيها الأولاد والبنات. والآن تناسوا كل شيء قد أخبرتكم به واخرجوا واستمتعوا بوقتكم" .

كيف يمكن لنا أن ننسى؟ لقد تدربنا لدرجة أنه لم يبق هناك شيء للفرصة ولكنه أصابنا بالاكنتاب من خلال إزالة جزء من الالتزام جعلنا قلقين خوفاً من أن نخلد لهم .

وهذا من المحتمل أن تكون نقطة جيدة مثل أي نقطة أخرى لا تقترب من القطعة الموسيقية. وبالرغم من العُقد والالتزامات الجادة للتكريس والمسئولية التي قد نشعر بها نحو مهنتنا فإنه لا بد أن نعرف أن المهنة يمكن خدمتها جيداً. إن تجهنبا الطلابات. ونحاول أن نقرب من كل عرض بتلك المذكرة الآتية: استمتعوا بوقتكم .

الطائفة

ماذا قد ترك ؟ الكثير . إن هذا الكتاب لابد ألا ينظر إليه كبديل عن عمل الفصل أو الخبرة . وعلي أفضل حال فإنه شيء يذكرونا أو مرشد لنا . وعلي أسوأ حال فإنه كتالوج . ونحن جميعاً نعرف أن استخدامنا لكتالوج عن محلات سيزر ورويك لا يعنى أننا نمتلك كل شيء في القائمة أو أننا نستطيع شراء كل شيء على القائمة أو أن الشراء يجعلنا خبراء في استخدام أي شيء على القائمة .

وهناك الكثير من التوضيح والتوجيه والتدريب المراقب والخبرة - أشياء لابد من تطبيقها . وهناك صفة التصنيع أو التعديل طبقاً لرغبة الزبون والتي لابد من اكتسابها ، بمعنى ملائمة أنفسنا مع الأساليب والعكس . ولا يزال مثل هذا الشيء ينتج بأفضل ما يمكن من خلال العمل في مجموعات تحت إشراف معلم قدير .

وبعد ذلك الحظ السعيد للعمل مع ممثلين مسرحيين جيدين تحت إشراف مخرجين جيدين .

وما زال هناك الكثير يعد علي القائمة . وعلي كل قاري أن يجد الأشياء القليلة التي تركناها . غير أن هذا هو تقرير مؤقت حيث أخذنا ما على سطح ثلاث سنوات مركزة من الدراسة في ستوديوهات إنسميل ونحاول أن نحول ذلك إلي كلمات مطبوعة.

ولن نشعر بخيبة الأمل إذا وجد الهواة هذا الكتاب ليس ممتعاً ، فهناك الكثير من العمل وما شابه ذلك لابد من تعلمه . ولكن سيخيب أملنا إذا كان الشخص المخلص

حقًا يشعر باليأس . فمن فضلك لا تكن هكذا ، لأننا نحتاجك بنفس القدر الذي تحتاج فيه إلى الوسائل الجيدة في العمل الذي تريد أن تؤديه بشكل جيد .

وربما تتسائل إذا كان الأمر يستحق ذلك التعب . وعلى الرغم من الألم في هذه المهنة المرهقة فإن هناك الكثير من النشوة .

وكذلك فإن الناس الذين تعمل معهم هم خلاصة البشرية . من أيضًا يتقدم للعمل في صناعة الخدمات هذه ، حيث معظم الوقت ، عليه أن يمر بحرمان خاص وإذلال من العامة لكي يصنع أحلامًا من أجل الغريب تمامًا والذين في حاجة إلي مثل هذه الأحلام.

ومن الآن فصاعدًا فالأمر متروك لك . استمتع بوقتك .

(O.B,E , B. Sc. Phm . G , F.GAA , AA)

هايز جوردون

يقول هايز أنه نشأ في نيويورك وحولها في الفترة ما بين ١٩٤١ - ١٩٥١ . وهناك درس وعمل مع بعض الكبار واشترك في تمثيل الأعمال الأصلية عن مسرحيات أو كلاهما ، بريجادون ، الحفرة النائمة ، التعجب البسيط ، علي طول الطريق الخامس، وفي الاستعادة الثالثة لمسرحية المسرح العائم وقد توقف عن العمل لمدة سنتين عمل خلالها في السلاح الجوي الأمريكي ولكنه كان يعمل في الدعاية لمسرحية موس هارت المسماة النصر مهيبض الجناح ، وكان يعمل أيضاً مع عروض الجيش والأفلام أو يلقي محاضرات عن كيفية كراهية العدو .

وقد كرست لحظات إضافية وكذلك محرك مستمر طول الحياة لبدء أو تنشيط مشروعات التدريب المسرحية من أجل موس هارت وهوارد دا سيلفا وحتى لي ستراسبرج . وكذلك لحظات أيضاً للمحاربين القدماء والسود المحرومين من حق التصويت وقد أثبتت النتائج فائدتها في إستراليا .

لقد قضيت السنوات الواحدة والعشرين في بوسطن وقد عاش فترة إعادة اكتشافه المستمرة والناشئة كممثل ومغني ومخرج ومنتج تليفزيوني ومعلم وكيميائي تحليلي وصيدلي وباحث اجتماعي ومدرب معلمين وأخصائي في التعليم البصري والعمل المشروع وقد أنتج وأخرج ومثل في أول مسلسل تليفزيوني له في ١٩٤٠ .

وفي عام ١٩٥٢ انتقل إلي استراليا ، علي افتراض أن يمثل في مسرحية اعطني قهلة يا كيت وذلك لحساب منظمة ج . سي . وليامسون .

وفي تلك الجزيرة القارة علي المحيط الهادئ الرائع والمليئة بالتناقض والمستقبل الواعد ، أصبح هايز مشلولاً من خلال الشعر "الذهاب العادل" . وقد أبقى عليه هنا افتتانه بهذه الفلسفة وكذلك بزواجه الإسترالية هيلين ، وقد كان سريع الغضب ولكن سعيداً .

وقد أكسبه عمله علي خشبة المسرح الاسترالي - اعطني قهلة يا كيت ، احضري بندقيةك يا آني ، أو كلاهما ، كسمت ، عازف كمان فوق السطح ، آني ، نطاق بروه واي - وفي التلفزيون والراديو وفي مجال التدريب التمثيلي ، وإخراج أكثر من ستين عملاً يتراوح بين المسرح المحميم إلي المهرجانات الدولية والمواكب الملكية ، وتنظيم المسرح والسيكو دراما كل هذا قد أكسبه الاعتراف الرسمي .

وفي عام ١٩٥٨ أسس مسرح إنسمبل وهو أول مسرح حرقي تعاوني ناجح في إستراليا ويظل هذا أكثر المسارح المحترفة غير المهانة استمرارية في العمل وذلك في استراليا وقد قدم سبعة من الثماني عروض أسبوعياً علي مدار ٥٢ أسبوعاً في العام . أما مدرسة التمثيل حيث يظل يدرس والتي منها نشأ مسرح إنسمبل فهي تستمر في إخراج أفضل الممثلين المسرحيين .

وفى عام ١٩٨٨ منتصف الأسبوع اختامي لمسرحية نطاق برودواي في دار الأوبرا أصبحت صحته على خير ما يرام مما جعله غير قادر على الأداء المسرحي في فصل آخر لمسرحية عازف الكمان لأوبرا إستراليا .

ولم يعد المدير المسئول عن أعمال مسرح إنسمبل ومع ذلك فهل يكتب من وقت لآخر ويخرج ويعلم عندما لا يطوف شوارع سيدني في الليل ، موجهاً ضوء فانوس نحو وجوه عشوائية بينما يسأل "أين "الذهاب العادل" قد ولي؟".

المحتويات

٣	مقدمة
---	-------

الجزء الأول : التمثيل

الفصل

* الأساسيات

٧	١ توجيه للمبتدئين
١٥	٢ الممثل
٢١	٣ بعض التعريفات والتصورات
٣٣	٤ المضمون .

الحسن

٤١	٥ الحواس - المشاهدة والاستماع
٥٣	٦ العلاقات المكانية
٦٧	٧ السيطرة على الحاكم - الوقت
٦٧٧	

٧٧	٨	اللمس ، التذوق والشم
----	---	----------------------

اللمس

٨٥	٩	من الحقيقة إلى الخيال
٩٣	١٠	الوظائف الحسية
١٠١	١١	تسهيل الكذب
١٠٥	١٢	السلطة

التفكير

١٠٩	١٣	الأنفعال والتكيفات
١٢١	١٤	التصرفات في الحركة
١٣٥	١٥	التصرفات الصغيرة والتمثيلية والرئيسية
١٥٣	١٦	التصرف التكميلي

الشعور

١٦٣	١٧	الاستجابات العاطفية
-----	----	---------------------

١٧٣	١٨	حالة المشاعر فى التمثيل
١٧٩	١٩	"لماذا" و"لأن" المتصورة
١٨٧	٢٠	الأساليب الدافعة
١٩٧	٢١	الإيمان بالموقف
٢٠٣	٢٢	التخيلات أو التطابق
٢١٩	٢٣	لو - وكما لو
٢٢٧	٢٤	الدائرة المرنة
٢٣٧	٢٥	مثلما بالضغط
٢٤٣	٢٦	الشخصية
٢٥١	٢٧	تأثير الأداء الموحد
٢٦٧	٢٨	الحقيقة والإخلاص
٢٨١	٢٩	البحث
٢٨٧	٣٠	الارتجال
٦٧٩		

- ٣١ الدوافع الحسية -الاثارة الحسية ، الفن الاباحى ، ذاكرة الحس والاسقاط الحسى ٢٩٧
- ٣٢ ذاكرة العاطفة ٣١٩
- ٣٣ الإشارة النفسية ٣٢٥
- ٣٤ الأساليب الحقيرة - البيثة ، الإيمان ، الإخلاص ، الرخصة ، العذر والمماطلة ، العدوى والخذاع . ٣٢٩
- ٣٥ طرق مختصرة أكثر - الإشارة ، التقليد ، التحويل ، التعبير والتشويه ٣٥٣
- ٣٦ إنها تعمل ، ولكن ... الإيحاءات ، التنويم المغناطيسى ، المواد الكيميائية ٣٧١
- ٣٧ علم المعانى ٣٨٥
- ٣٨ الطقوس والسحر ٣٨٩
- ٣٩ فن الفوز فى المباريات الرياضية والكيمياء الخاصة بالعلاقات بين الأشخاص ٣٣٩
- ٤٠ الأشياء الكامنة - الاستحواذ - البقاء على قيد الحياة - الخوف - الغيرة - التحدى -العدوان المستتر - التعويض عن الشخصية والتحليل النفسى ٤٠١

٤٢٩	٤١ أساليب أخرى
-----	----------------

الإدراك

٤٣٥	٤٢ التشكيل
-----	------------

الجزء الثاني : الأداء المسرحي

٤٤٩	٤٣ التمثيل والأداء المسرحي
-----	----------------------------

٤٥٩	٤٤ تجارب الأداء والاستماع
-----	---------------------------

٤٧١	٤٥ النص
-----	---------

٤٧٧	٤٦ البروفات
-----	-------------

٤٩٥	٤٧ وصف الشخصية
-----	----------------

٥١٧	٤٨ العلاقات
-----	-------------

٥٢٣	٤٩ تحرير التوجيهات الاعتبارية
-----	-------------------------------

٥٣٣	٥٠ الأسلوب
-----	------------

٥٤٣	٥١ فن الإخراج وسوء الإخراج ، الغرس والإشارة
٥٥٧	٥٢ الكوميديا ، الدراما والتروقيت
٥٧٥	٥٣ المشهد المستحيل
٥٨١	٥٤ الأداء المسرحي
٥٩٩	٥٥ الجمهور والأخلاقيات
٦١٧	٥٦ الجيد والصحيح - التلفزيون ، السينما وخشبة المسرح
٦٣٧	٥٧ الوظيفة ، العقود ، العملاء والاتحادات
٦٤٩	٥٨ تحديد مواطن الخلل
٦٧١	الخاتمة
٦٧٣	عن المؤلف

وحدة إصدارات الفنون

ووافق مجلس الأكاديمية عام ١٩٩٤ على إنشاء وحدة إصدارات أكاديمية الفنون التي تهدف إلى نشر المعارف في تخصصات الفنون المختلفة بإصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات المنشرات والنصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والإصدارات السمعية والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الإصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الأعمال السينمائية التي تم اكتشافها لرائد السينما المصريه محمد بهومي احتفالاً بالعيد المئوي للسينما ومولد محمد بهومي يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبي

مونتاج : رحمه كامل منتصر

ثانياً : اصدارات الكتب (مسرح)

١- حركة الممثل على خشبة المسرح

تأليف : فـرـيـت سـكـايـا
ترجمة : د. محمد مهران
مراجعة : د. عادل عمر عفيفي

٢- مختارات من الدراما الاسرائيلية (مقنعون وست مسرحيات قصيرة)

ترجمة : د. محمد شبيحه
تصدير : د. فوزي فهمي
مراجعة : د. فوزية حسين

٣- الارهاب والمسرح الحديث

تحرير : جـون أور - دراجان كليك
ترجمة : أمين حسين الرباط
تقديم : د. فوزي فهمي أحمد
تصدير : فاروق حسيني

٤- جمهور المسرح (نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين)

تأليف : سـوزان بينيت
ترجمة : سامح فكري
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. نهاد صليحة
تقديم : أ.د. فوزي فهمي

٥- قضايا المسرح الافريقى (مجموعة أبحاث)

ترجمة : د . فيفى فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. مارسيل رمزي

٦- التعبير الجسدى للممثل

تأليف : جان دوت
ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٧- اتجاهات جديدة فى المسرح

تحرير : جوليان هيلتون
ترجمة : د. أمين الرباط
سامح فكرى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٨- مسرح فويرتال الراقص (أو فن تدبير سمكة زينة- رحلات فى عالم الرقص)

تأليف : يوجن شميت
نوربرت سويسر
جرت فايجلت
ترجمة : قسم اللغة الانجليزية
فيفسيان فايز مسينا
رياب صبرى حجازى
مارى إدوارد نصيف
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة وتقديم : أ.د. منى أبو سنه

٩- الممثل وجسده

تأليف : ليستينزيسك
ترجمة : الحسين على يحيى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد حامد أبو الخير

١٠- المسرح الجديد في كولومبيا

تأليف : جرونشالو أورثيلا
ترجمة : عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد أبو العطا

١١- الحرباء البيضاء

تأليف : كريستوفر هامتون
ترجمة وتقديم : د. محسن مصيلحي

١٢- المسرح المستقل في الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوستر
ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٣- المسرح والعلامات

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا
ترجمة : سباعي السيد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحي

١٤- المسرح المعارض (دفاع عن المسرح الألماني المعاصر)

تأليف : هينريخ إيدلين
ترجمة : د. حامد أحمد غانم
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٥- القضاء المسرحي

تأليف : إلين أمستون وجورج سافونا
ترجمة : سباعي السيد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحي

١٦- المسرح والعالم

تأليف : روستم بهاروشا
ترجمة : د. / أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : ا.د. أحمد كامل متولى

١٧- مسرح السرد التمثيلي (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : فرانثيسكو جارتون ثيمبوس
ترجمة : د. / سمير متولى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : ا.د. محمود السيد

١٨- المسرح الطفلي

تأليف : كريستوفر اينتسز
ترجمة : سامح فكرى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٩- كرم مطاوع فارس المسرح المصري

تحرير : د. / أحمد سخسوخ

٢٠ - سحرة المسرح

تأليف : بيرند زوخـر
ترجمة : د. حامد أحمد غانم
د. صلاح نصر الأكـثر
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٢١ - إيزابيلا وثلاث سفن ومحتال

تأليف : دارينـو
ترجمة : أماني فوزي حبشي
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة وتقديم : أ. / سعد أردش
تصدير : أ.د / فوزي فهمي

٢٢- نحو نقد جديد ومسرح جديد في أمريكا اللاتينية (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : الفـونـسـودى تورو
فـرنـانـدو دى تورو
ترجمة : د. / نيفين محمود عزيز
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. حسن عطية

٢٣ - سعد وهبة ... بين ثنائية الكلمة والفعل

تحرير : د / أحمد سخسوخ
تصدير : أ.د / فوزي فهمي

٢٤- مسرحيات إيطالية

حوار- الباروكه-فراولة وقشنة-بلد البحر
تأليف : ناتاليا چينزبورج
ترجمة : أمل كمال
مراجعة : د. سعد اردش

٢٥- المسرح الحى والأدب الدرامى فى العالم العربى فى العصور الوسطى

تأليف: شمسول موريه
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة : د. محسن مصيلحى
تصدير : أ. د. فوزى فهمى أحمد

٢٦- الأراجوز

خيال الظل التبركى
تأليف : مصطفى أند
ترجمة : د. منى حامد سلام
مراجعة : د. أمين حسين الرباط

٢٧ - التمثيل : الأقماق والأعماق (الجزء الأول)

تأليف : أدوين ديور
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة وتقديم : د. سامى صلاح

٢٨ - نظرية الكوميديا فى الادب والمسرح والسينما

تأليف : ت.ج.أ. نلسن
ترجمة : ماري أدوارد
مراجعة : د. أمين الرباط

تأليف : فيديريكو جارتيا لوركا
ترجمة وتقديم : د. / رضا غالب
أكاديمية الفنون
مراجعة : د. / سمير متولى
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

تأليف : إدوين ديور
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون
مراجعة وتقديم : د. سامي صلاح
أكاديمية الفنون
تصدير : أ. د. فوزي فهمي أحمد

تأليف : فيولا سبولين
ترجمة وتقديم : د. سامي صلاح
أكاديمية الفنون

ترجمة : د. سهير الجمل
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة وتقديم : أ. د. منى على صفوت

٣٣ - مسرح الشمس

تأليف : دافيسد وليسامز
ترجمة : د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. علي جمال الدين عزت

٣٤ - العمارة والسينوجرافيا في إيطاليا "دراسة لإبداعات انطونيو فالينتي"

تأليف : چوئانی إسجرو
ترجمة : أمل كمال عبد الحافظ
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. محمد أردش
أكاديمية الفنون

٣٥ - فن الأداء "مقدمة نقدية"

تأليف : مارفن كارلسون
ترجمة : د. منى سلام
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. نبيل راغب
أكاديمية الفنون

٣٦ - التمثيل والأداء المسرحي

تأليف : هايـز جـوردون
ترجمة : د. محمد سيد
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

ثالثا : إصدارات الكتب (سينما)

١- أوراق في مشكلات إعادة التأريخ للسينما المصرية

أبحاث لمجموعة من المختصين

٢- محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية

تأليف : محمد كامل القليوبي

٣- عشق الأفلام (هنرى لافجلورا والسينماتيك الفرنسي)

تأليف : ريتششارد رود

تقديم : فرانسوا تريفنو

ترجمة : محسن ويقي

٤- فرانسيس فورد كوپولا

تأليف : فيكتور زجاريو

ترجمة : أماني فوزي حبشي

أمل كمال عبد الحافظ

تقديم : د. هشام أبو النصر

٥- المونتاج السينمائي

تأليف : البير يورجنسون

صوفييه برونيه

ترجمة : منى التلمساني

مراجعة : د. رفيع الصبان

تقديم : د. منى الصبان

٦ - الرومانسية في السينما

دراسات مختارة

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

محرر : رافت خفاجي

٧- الكادراچ السينمائي

تأليف : دومسينيك فيلان
ترجمة : شحات صادق
مراجعة : د. فيفي فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

٨ - ستيلن سيلبرج

تأليف : فرانكولا بوللا
ترجمة : أماني فوزي
مراجعة : أ.د. يحيى عزمي

٩- الصوت في السينما

تأليف : بيير انطوان كوتو
ترجمة : د. فيفي فريد
مراجعة : أ.د. عثمان لطفى
تقديم : د. / إبراهيم عبد الحميد

١٠- مارتن سكورسيزي

تأليف : جان كارلو برتولينا
ترجمة : أمل كمال عبد الحافظ
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. سعد أردش
أكاديمية الفنون

تحریر: د. یحییٰ عزمی

٣ - سيموطيقا السينما

دراسات مستتارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : د. محمد القليوبي

٤ - العرض المسرحي في بنية ثقافية مغايرة

دراسات مستتارة
تحرير : د. محسن مصيلحي

٥ - عند نقطة الثلاثي (نظرة ناقلة للرقص)

تأليف : مارشيليا سيجن
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة : د. ماجده عز

٦ - مسرحيات اسبائيه

مستتارات
ترجمة : د. السيد غالب
د. سامي عبد الحليم
واخرون

٧ - الموسيقى العربية

تأليف : سيمون چارجي
ترجمة : هيهان عيسوي
مراجعة : ا. رتيبه الحفني

٨ - مدرسة المتفرد

تأليف : آن أوبر سفسيلد
ترجمة : أ. د. / حمادة إبراهيم
د. / سهير الجمل
نورا أمين
مركز اللغات والترجمة بالأكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. حمادة إبراهيم

٩ - نصوص مختارة (من مسرح أمريكا اللاتينية)

ترجمة : د. د. / رضا غالب
د. / رأفت خفاجي
د. / سمير متولي
عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بالأكاديمية الفنون
مراجعة : د. زيدان عبد الحليم زيدان

١٠ - أبحاث في مسرح أمريكا اللاتينية

بقلم :

أ. د. / فوزي فهمي مصر
كارمليندا جيماوايس البرازيل
رودولفو أوبريجون المكسيك
لويس ماسشي أرجواي
كاريا س. أورني الأرجنتين
أوزولا أزيك بولندا
فيدريكو تيتزي إيطاليا
ممنوح عدوان سوريا
د. حسن عطية مصر

١١ - من مسرح أمريكا اللاتينية (دراسات لمجموعة من الباحثين)

ترجمة : د. / نيفين محمود

د. / سمير متولى

مركز اللغات والترجمة باكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية

الطبعة الثانية

رقم الإيداع ٩٩/١١٢٧

I.S.B.N.

977-305-156-0

مطابع المجلس الأعلى للكتاب

إن اغتصاب الخيال من مجتمع ما، هو رهان مؤكد على يأس
وتسارع وخضوع هذا المجتمع ، فالخيال قوة مجيء المستقبل ،
وحرية الخيال هي الضمان الحقيقي لقدرة مجابهة المجتمع لكل
قوى التزمّت والقهر ، وطاقة حمايته من الوهن .
والفنون عموماً - وغير مسيرة تطورها - هي مشروع تمرد
الإنسان في مواجهة الانحطاط، كما أنها هي التي تمنحه إمكانية
صياغة أماله ومخاوفه، باعتمادها على الخيال / مملكة التصورات،
التي تعد الشرف الشعري للإنسان .

ولا تتحقق صحة أي مجتمع إلا حين تتوافر مؤسسات منظمة ،
تتولى تحمل المسؤولية الاجتماعية على اختلاف تنوعات مجالاتها،
وقد اعتبرت المجتمعات عبر تاريخها أن من قائمة المسؤوليات
الاجتماعية تربية البدن والعقل، كتوجه اجتماعي أساسي، لكنها أيضا
لم تغفل - تربية الخيال - .

وأكاديمية الفنون واجدة من المؤسسات التي من مهامها تربية
الخيال والرائة ، كوظيفة حيوية، تطوّر موقف الإنسان في العالم ،
وتستجّد تمرده ضد القولية والشيخوخة، فالخيال خلف كل اكتشاف.
إن التعرف على بيئة الخيال في مسار الثقافة الإنسانية ، هو مفتاح
كل دراسة لعلم الإنسان ، ولكل العلوم الإنسانية بما فيها الفنون التي
تجسد وتحمل بيئة خيال مجتمعاتها. وهذه الإصدارات محاولة تنشّد
التعرف على إبداعات الخيال في الثقافة الإنسانية .

رئيس الأكاديمية

أ. د. فوزي فهمي